د. حسين حمودة

فـــى غيـــاب الحديقـــة

حول متصل الزمان/ المكان
فـــى روايات
نجيب محفوظ

مكتبة مدبولى
٢٠٠٧



فـــى غيـــاب الحديقـــة

حول متصل الزمان/ المكان
فـــى روايات نجيب محفوظ

مكتبة مدبولى

العنوان : ٦ ميدان طلعت حرب – القاهرة
تليفون : ٥٧٥٦٤٢١ – **فاكس :** ٥٧٥٢٨٥٤
البريد الإلكترونى :
WWW.madboulybooks.cominfo@madboulybooks.com

الكتاب : فى غياب الحديقة
تأليف : د. حسين حمودة
الغلاف للفنان : محمود الهندى
رقم الإيداع : ٢٠٠٧/٣٥٤٣
الترقيم الدولى : 977-17-4354-6
القطع : ١٧ × ٢٤سم

الطبعة الأولى ٢٠٠٧م

مطابع الشرطة للطباعة والنشر والتوزيع

ش المرور بالدراسة – القاهرة
تليفون : ٥٩٠٣٠٣٠ – ٥٩٠٣٥٣٥

فهرس

بداية

(١)

ما أكثر ما كتب، وما قيل، عن أعمال نجيب محفوظ.
ما أكثر ما يمكن أن يكتب عنها، وأن يقال.

(٢)

يسعى هذا الكتاب إلى مقاربة روايات نجيب محفوظ من منظور ينطلق من نقطة محددة، بعينها، تتمثل فى مفهوم "متصل الزمان/المكان" الذى تنتسب صياغته إلى ميخائيل باختين (١٨٩٥ــ ١٩٧٥). وإذا كان عدد كبير من القراءات النقدية (و"العروض" والــ"المتابعات" و"التعليقات" الصحفية ..إلخ) لأعمال نجيب محفوظ، قد انبنى على تناولها خلال تحليل "الــزمن" أو "المكــان" باعتبارهمــا عنــصرين متجاورين، مستقلين، منفصلين فى النهاية، فإن تناول هذه الروايــات مــن زاويــة المتصل القائم على تفاعل هذين العنصرين، بما يولد مفهوما جديدا، يستحق اهتماما لائقا؛ حيزا خالصا مكرســا بأكملــه لمحاولــة التوقــف، والنظــر، والتــساؤل، والاستكشاف[1]. وفى هذا الكتاب نسعى إلى شئ من هذا، ونطمح إلى أن نقدم مقاربة أخرى لعالم (لعوالم) روايات نجيب محفوظ، وهو العالم الذى اســتدعى، وســيظل يستدعى، المزيد من المقاربات والقراءات. لكننا لا نستطيع أن نعد ــ قبل محاولتنا هذه، ولا بعدها ــ بأى شيئ. بل لعل تواضع محاولتنا ــ المحتمَل أو المــرجَّح ــ يستدعى ضرورة استكمالها، أو حتى البدء ــ فى الوجهة نفسها أو فى وجهة أخرى ــ من جديد. والمؤكد أن روايات نجيب محفوظ، بغناها وبقــدرتها علــى البــث المتجدد، سوف تظل تكتنز بداخلها تلك "الغواية" الجاذبــة التــى تــستثير العديــد، والمزيد، من محاولات الفهم والتفسير، محاولة تستكمل أخــرى، ومحاولــة بعــد أخرى.

(٣)

عنوان هذا الكتاب لا يطابقه تماما. إنه "يدانيه" ــ أو إن شــئت: "يناوشــه" ــــ فحسب.

لعل هذه المسافة ناجمة عن محاولة تجنب استخدام مفردة قد تبــدو ثقيلــة فــى عنوان كتاب، ولكن لن يكون هناك بدّ، وربما لا بأس، من استخدامها، ثم تكرار هذا الاستخدام، داخل فصول الكتاب جميعــا. أقــصد إلــى مــصطلح "الزمكــان" أو الــ"كرونوتوب" Chronotope الذى صاغه ميخائيل باختين، فيما صاغ من مفاهيم استصفاها من تحليلات نافذة، ثاقبة، لا تزال (بعد مرور عقود عدة على استكشافها

الأول، فى أحراش لم تكن مأهولة على الإطلاق) تؤكد نفعها وجدواها فتمكث فى الأرض؛ إذ لا تزال تثبت ـ فضلا عن إحاطتها وعمقها ـ حيويتها وقدرتها على الاستمرار، مرونتها وقابليتها لأن تغتنى بمدلولات متجددة دوما، خلال تعرّف واختبار إمكاناتها الثرة فى تحليل أعمال روائية ـ وأدبية وفنية عموما ـ متنوعة، تنتمى إلى تجارب تترامى فى اتجاهات شتى، خارج المجال الثقافى الذى انبثقت منه هذه المفاهيم وتشكلت فيه[٢].

ربما، إذن من الأنسب ـ ولماذا لا نقول: من الضرورى؟! ـ تخطى تلك المسافة القائمة بين الكتاب وعنوانه، وقراءته وكأن له عنوانا يتضمن مصطلح باختين بأبعاده التى تحددت فى سياق ثقافى تاريخى بعينه، وبما يمكن أن يضاف إلى هذه الأبعاد، فى سياقات أخرى.

(٤)

مفهوم "الزمكان"، فيما حدده ميخائيل باختين، يشير إلى اتصال الزمان والمكان ويعبر عن "الترابط الوثيق" بينهما، أو يفصح عن العلاقة الجوهرية المتبادلة بين هذين العنصرين وقد تم "استيعابها فى الأدب استيعابا فنيا"[٣]. خلال هذا الاستيعاب يمثل تقاطع الأنساق، ويمثل الامتزاج، مدخلا إلى فهم أشكال التغير الذى يعترى ـ خلال هذا التفاعل ـ الطرفين/ العنصرين اللذين يبدوان وقد تحولا، معا، من انفصالهما الأول إلى مركب واحد جديد. فما يحدث فى الزمكان الفنى، بكلمات باختين، هو "انصهار علاقات المكان والزمان فى كلٍّ واحد مدرَك ومشخَّص. الزمان هنا يتكثف، يتراصّ، يصبح شيئا مرئيا، والمكان أيضا يتكثف، يندمج فى حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث (...) علاقات الزمان تتكشف فى المكان، والمكان يدُرَك ويقاس بالزمان"[٤].

ومع ما ينتاب الزمان (التكثف، التراص،.. وما إلى ذلك) وما يعترى المكان (الاندماج فى سياق الموضوع)، يعاد تشكيل السمات المتعارفة لكل منهما فى حالة وجوده منفصلا، وكأننا هنا إزاء نوع من إكساب واكتساب هوية جديدة تحتويهما معا. وعبر هذه العملية الحافلة بمعنى التحول، يغدو التشخيص أو التجسيد ـ كما هو واضح ـ وسما، شارة وعلامة، على عناصر أخرى كثيرة تتماس و"الزمكان"، أو تتحرك فى مجاله، خلال تحققه الروائى. فالزمكان، فيما يرى باختين، "بوصفه التشخيص المادى (...) للزمن فى المكان، هو مركز (...) والتجسيد التصويرى لكل الرواية. وكل عناصر الرواية المجردة ـ التعميمات والأفكار الفلسفية والاجتماعية وتحليلات الأسباب والنتائج، إلخ ـ تنجذب إلى الزمكان وتمتلئ من خلاله.."[٥].

(٥)

بأثر من طاقة "الزمكان الفنى" هذه، المؤثرة الفاعلة فى العمل الروائي، ترتسم — من ناحية — ملامح الأصرة التى تربط هذا العمل الروائى بسياقه المرجعى الخارجى[٦] أو بما يسميه باختين "الواقع الفعلى" (حيث الأدب المخترق بقيم زمانية ومكانية من مختلف الدرجات والأحجام[٧]، يتمثل هذا الواقع الفعلى ويعيد تكوينه، فى آن)، وبأثر من هذه الطاقة، أيضا، تتكوّن — من ناحية أخرى — طبيعة الوظائف التى يقوم بها الزمكان الفنى داخل العمل الروائى، وهى وظائف متعددة.

بعض هذه الوظائف، من جانب، يتحقق عبر ما يقوم به هذا الزمكان على مستوى "الموضوع" الروائى وما يتعالق به، معه وإياه، من وقائع وأحداث. وتعد "الزمكانات"، فيما يرى باختين، بمثابة "المراكز التنظيمية للأحداث"، فعُقَد "الموضوع تنعقد وتنحلّ فى الزمكان"، وأحداث الموضوع تتشخص فى الزمكان، "تكتسى لحما وعظما ودما"، بل إن "الأهمية الأساسية فى صياغة الموضوع تعود للزمكانات"[٨]. وبعض هذه الوظائف، من جانب ثان، يتمثل عبر تحديد الزمكان "صورة الإنسان فى الأدب"؛ حيث تعد هذه الصورة "زمكانية بشكل جوهرى"[٩]. وبعض هذه الوظائف، من جانب ثالث، يتماس وعملية تكوين الصور الفنية واللغة نفسها، داخل العمل الروائى؛ فكل صورة أدبية فنية هى زمكانية بطبيعتها، كما أن "اللغة بوصفها خزانة الصور" تعتبر زمكانية أيضا، بل إن "الشكل الداخلى للكلمة" (أى تلك العلامة الوسيطة التى تنقل المعانى المكانية الأولى بمساعدتها إلى العلاقات الزمانية بأوسع معانى الكلمة) يعد — هذا الشكل — زمكانيا أيضا[١٠].

مثل هذا الحضور المتعدد، الممكن، للزمكان الفنى، ومثل هذه الوظائف المتنوعة المحتمَلة له، يمثلان سببا من الأسباب التى تجعله مدخلا مناسبا، إن لم يكن نموذجيا، لمقاربة عدد كبير من الأعمال الروائية، خصوصا تلك التى احتفت بتناول العلاقة، متعددة الأشكال، بين الزمان والمكان[١١]، وروايات نجيب محفوظ، فيما نرى، من أهم الروايات العربية التى نهضت — فيما نهضت — على مثل هذا الاحتفاء.

(٦)

فى هذه المحاولة نسعى إلى تقصّى بعض الزمكانات التى تتردد فى روايات نجيب محفوظ جميعا (باستثناء رواياته التاريخية الثلاث الأولى[١٢]). ولعل هذا الاختيار مواجَه، ابتداءً، بمشكلات شتى؛ يتصل بعضها بكثرة الروايات المتناوَلة، ويتصل بعضها الآخر بالترتيب الأفضل الذى يمكن أن يشيَّد عليه مثل هذا التناول نفسه.

إن تحليل اثنتين وثلاثين رواية فى حيز واحد، مهما اتسع، هدف محال التحقيق، بالطبع. ونحن ــ ابتداء ــ نؤكد أننا لا نطمح أبدا إلى مثل هذا التحليل. إننا نسعى إلى استكشاف فكرة واحدة فحسب مرتبطة بمفهوم الزمكان، من حيث تبيُّن بعض وجوه حضوره الأساسية فى هذه الروايات، من جهة، وتعرُّف نماذج من مستويات هذا الحضور ومن كيفياته، من جهة ثانية، ومن ثم تلمُّس مدى انخراطه فى "موضوعات زمكانية" بعينها، ننطلق منها كمداخل لتناولنا هذا، من جهة ثالثة. وخلال استكشاف هذا الحضور المتنوع، متعدد الدرجات، للزمكان فى هذه الروايات (إذ قد يهيمن الزمكان على بعض الروايات، أو قد يمثل "تيمة" متواترةً متكررةً فى بعضها، أو قد يلوح خلال عناصر جزئية محدودة فى بعضها الآخر)، لا نتريث عند كل الزمكانات الماثلة فى روايات محفوظ جميعا، وإنما نتوقف عند "التمثيلات" الأساسية لها (وغياب، أو شبه غياب، موضوع من الموضوعات الزمكانية عن رواية أو أكثر يترتب عليه استبعاد هذه الرواية عند استكشاف هذا الموضوع، أو المرور عليها بسرعة). ومن المهم، ابتداءً، ملاحظة أن هناك نوعا من التردد أو التكرار لبعض الزمكانات فى روايات محفوظ (وهى روايات شديدة التنوع، تنتمى كما هو معروف إلى "منظومات"[٣] عدة، قطعت مسيرة إبداعية ممتدة فى الزمن، رحبة على مستوى أبعاد المغامرة الفنية)، ولكن هذا التردد أو التكرار لا ينفيان أبدا إمكان أن "تتعدد"، بل أن "تختلف"، مدلولات الزمكان الواحد وصياغاته، من رواية لأخرى؛ فالزمكان قد يتحقق بسياقات متباينة، وملامحه قد تتطور خلال اتصاله برحلة إبداعية تنامت وامتدت، وربما تغيرت أو تحولت، خلال الزمن الذى قطعته. وقد تميزت رحلة محفوظ، فيما تميزت، بقدرة لافتة على "النفى"، أو على البدء المتجدّد ــ إن صح التعبير ــ عبر "منظوماته" المتعددة.

* * *

يضاف إلى ما سبق أن كل ترتيب محتمَل لتناول تجربة روائية برحابة تجربة نجيب محفوظ، وبامتدادها، يمكن أن تواجهه، ويواجه، اعتراضات "وجيهة".

فالزمكان من حيث هو موصول ــ من أحد مكوّنيه ــ بالزمن الذى يحيل إلى بُعد مرجعى ما، قد يستدعى ــ فى تصور من التصورات ــ الالتزام بقيمة "التسلسل"، من حيث هى قيمة معيارية متفق عليها فى النظرة الشائعة إلى "الزمن المرجع" عموما، مما يرجح الظن بأن من الأفضل إعادة ترتيب الأعمال الروائية، خلال تناولها، بما يتسق وتتابع الأزمنة المرجعية التى تتواشج وإياها (هكذا مثلا، قد يصبح تناول رواية نجيب محفوظ "العائش فى الحقيقة" ــ التى تتصل بحقبة مرجعية ترتبط بما حول فترة حكم أخناتون التى تنتمى إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة، حوالى منتصف القرن الرابع عشر قبل الميلاد[٤] ــ أسبق فى التناول من رواية "الثلاثية" التى يتصل زمنها المرجعى بالعقود الأولى من القرن العشرين، رغم أن

الرواية الثانية كتبت قبل الأولى بعقود عدة). ولكن مثل هذا التصور محتجٌّ عليه باعتراضات بسيطة صائبة؛ فالتزام هذا المنحى — وهو على أية حال لا ينطلق من أية ضرورة فنية؛ فالإبداع غير ما "يحيل" إليه في العالم خارجه — عند تحققه الحرفي، قد ينتهي لا إلى "تنظيم" ما وإنما إلى "متاهة" حقيقية؛ فقد توغل رواية من الروايات، على مستوى زمن الوقائع فيها، في ماض أبعد بكثير من الزمن المرجع الذي تحيل إليه أو تتماس معه (ولنلاحظ هنا، مثلا، أن "أنيس زكي"، في رواية "ثرثرة فوق النيل"، التي كتبت بعد "الثلاثية" وقبل "العائش في الحقيقة"، يستعيد تاريخا سحيقا ينتمي إلى بدايات تشكل الكون ذاته!).

وترتيب الزمكانات، انتقالا من الكلي إلى الجزئي، مثلا (من "زمكان الطريق" إلى زمكان ينتمي إلى "مكونات" الطريق: " زمكان العتبة"، أو" زمكان اللقاء".. إلخ) يمكن أن يتعارض — وهو يتعارض بالفعل — مع أكثر من ترتيب آخر متاح (ترتيب صدور الروايات، ترتيب تتابع الأزمنة المرجعية فيها.. إلخ)، كما قد يتعارض — وهذا هو الأهم — مع المنحى الذي تتسلسل به أشكال الزمكان الجزئي نفسها (المستويات المتنوعة التي يمكن أن يتحقق خلالها "زمكان العتبة"، على سبيل المثال، كما سنرى).

والزمكانات، من حيث كيفية أو كيفيات تحققها بنائيا، داخل الأعمال الروائية، يمكن أن ترجح ترتيبا ما على ترتيب آخر. فزمكان ما قد يلوح بوصفه عنصرا مهيمنا في ثلاث روايات، مثلا (تنتمي بالطبع إلى تواريخ صدور مختلفة، أو تنطلق من أزمنة مرجعية مختلفة)، ولكنه قد يتحقق في هذه الروايات — وهذا منطقي — بصيغ متباينة، قد يفرض تباينها نوعا خاصا من التنظيم يطيح بالترتيب التاريخي للزمن المرجعي الذي تتماس معه هذه الروايات، أو يطيح بترتيبها وفق زمن صدورها، أو يطيح بهما معا.

وقد حاولنا، في تناولنا هذا، أن نتلمس صيغة من صيغ التوازن بين اعتبارات عدة؛ فجاورنا بين الاهتمام بالبعد الزمني في تطور روايات نجيب محفوظ والاهتمام بتمايزات الزمكانات التي تتحقق فيها، بما جعلنا نستكشف، قدر الإمكان، "التباين في التواتر" — إن صح التعبير— أو نتلمس ملامح الكيفيات المتنوعة التي يَرد خلالها الزمكان الواحد عبر أعمال روائية تنتمي إلى تواريخ صدور مختلفة. ومن هنا، كان وراء عملنا تفكير في أسئلة من مثل: كيف تغير "الإيقاع الدوري"، مثلا، في أربع روايات لنجيب محفوظ (بترتيب صدورها التاريخي)؟، أو: هل اختلف "زمكان البيت القديم" من رواية لأخرى عند نجيب محفوظ؟، أو: إلى أي حد تباين "زمكان الطريق" في رواياته التي جسدته؟.. إلخ، وإن لم نطرح مثل هذه الأسئلة، بطريقة مباشرة، داخل الفصول (بل وربما تحررنا من التفكير في بعضها، في غير حالة، عند ظهور أولويةٍ ما تملي ترتيبا آخر)[٥].

* * *

يتصل بهذا مشكلة تطل برأسها ــ بجرأة صاحب حق ــ بوضوح: أن التعامــل مع روايات نجيب محفوظ، التى أبدعها طوال زمن يمتد عبر أكثر من أربعة عقود، بمنحى يضعها على مستوى أفقى ــ كأنها نص واحد متصل ــ أمر يغفل التمايزات المؤكَّدة فيما بين هذه الروايات. فمهما كانت "الثوابت" التى تلوح فى هذه الروايات ــ الأمر الذى يشجع على مثل هذا التناول معها باعتبارها عملا متــصلا ــ فــإن "المتغيرات" التى تميز كل رواية، وتمايز بين رواية وأخرى، تظل هــى الأغلــب، والأبرز، والأكثر تعبيرا عن تفرد كل نص إبداعى بعالمه، فضلا عن اتساق هــذا كله مع ما نعرف عن تنامى رحلة الكاتب وتغاير معالمها، وتجربة نجيب محفوظ، نفسها، تدعم مثل هذا التصور؛ إذ ارتبطت برحلة إبداعية كان من معالمها الأساسية التجدد باستمرار، والقدرة على النفى والتجاوز، والنزوع ــ الذى لم يتوقف أبدا ــ نحو خوض مغامرات فنية متعددة. إن التناول "التيماتى" Thematic الخالص، الذى يبحث المفردات الزمكانية الجزئية على مستوى أفقى فى أعمال الكاتــب جميعــا، يمكن ــ ولماذا لا نقول: يجب ــ أن يواجَه باعتراضات مشروعة تماما. وإذا كنــا نحن، فى تناولنا هذا، قد نحونا هذا المنحى فى فصل واحد من هذا الكتاب (الفصل السابع) لأسباب قد ذكرناها فيه، فإننا فى الفصول الست الأخرى بالكتاب قد انطلقنا من توجه آخر، مختلف تماما عن هذا المنحى، حتى لو بدا ظاهريا كأنما يــشبهه. فالموضوعات الزمكانية التى انطلقنا منها وتقصيناها فى روايات نجيب محفــوظ، عبر أغلب فصول الكتاب، ليست متطابقة أبدا، إذ لا يجمعها سوى عناوين يمكن أن تعد بمثابة "أطر" أو "دوائر" تجمع عددا من الروايات أو تحيط بها، جمعا أوليــا أو إحاطة أولية، بما يرسم حدود "الفصول" فى محاولتنــا هــذه. ولكــن داخــل كــل دائرة/فصل، هناك مجموعة من دوائر أصغر تحتوى الروايات التى تتدرج فيهــا/ فيه، ثم داخل هذه الروايات يمكن أن تتمايز ملامح الزمكان الواحد. وعلــى ذلــك، فنحن نأمل أن يكون تناولنا هذا قد احتفى ببحث التغايُر بين الزمكانات المتــشابهة، بالقدر نفسه من احتفائه ببحث التماثل أو التشابه بين هذه الزمكانات.

* * *

لماذا لم/ لن نتوقف، وقفات قصيرة أو مطولة، عند "الزمكان الإطــار" ــــ إن صحت التسمية ــ الذى تحيل إليه روايات نجيب محفوظ؟

إن الزمكان المرتبط بالأزمنة المرجعية (عصر الأسرات، أو الحرب العالميــة الثانية، أو سنوات الانفتاح فى السبعينيات من القرن العشرين، مــثلا)، وبالأمكنــة المرجعية (فى "مدينة أون" أو فى القاهرة أو الإسكندرية، مثلا) قــائم فــى أغلــب روايات نجيب محفوظ، بل هو قائم بوضوح كاف ينفى الحاجة للتوقف إزاءه مستقلا أو منفصلا. وقد أشرنا إلى هذا الارتباط ــ وأحيانا توقفنا عنده ــ مغزولا فــى ــ وليس معزولا عن ــ سياقه الفنى داخل روايات نجيب محفوظ التى تماســت مــع

الزمن المرجع أو المكان الإطار؛ أى أننا لم نهتم بالمعالم المطروحة المتعارفة وإنما بتجسد هذه المعالم فى تحقق روائى بعينه، ملموس ومتفرد.

(٧)

لعله ليس تقليدا سيئا أن ينتهى بعض "المقدمات"، أو "البدايات"، إلى تحية.

والتحية، هنا، أود أن أزجيها إلى رفقاء "جلسة الاثنين" التى اتصلت لسنوات مع خالق تميمة تلك الجلسة، "أستاذنا" نجيب محفوظ نفسه.

إلى الأصدقاء الأعزاء، وقد تحرروا من كل لقب: عبد الرحمن الأبنودى، زكى سالم، محمد الشربينى، حافظ عزيز، نعيم صبرى، محمد الرخاوى، عزيزة الياسرجى، حسن إسماعيل، عادل عزت، عماد العبودى، أحمد إسماعيل، سميح بطرس، خالد الرخاوى، شريف محمد.

تلك أوقات طيبة قضيناها معا، وسنظل نستعيدها دائما.

وهذا وقت سعيت فيه سعيا (لا أعرف مدى التوفيق أو مدى الإخفاق فيه) أتمنى أن يجدوا فيه ثمرة طيبة أيضا.

حسين حمودة
أوديسا ــ أوكرانيا
القاهرة ــ مصر

هوامش البداية:

١ ــ فى بعض التناولات ما يجاوز هذا المنحى إلى مقاربة متصل الزمان والمكان فى عمل أو آخر من أعمال نجيب محفوظ. لكن تناول روايات محفوظ جميعا، من هذا المنظور، يظل ــ فى حدود ما نعلم ــ غائبا، أو شبه غائب.

٢ ــ هناك عدد كبير من الدراسات انطلق من هذا المفهوم وعمل على استكشاف أبعاده فى أعمال متنوعة تجاوز حقل الرواية إلى الشعر والفنون غير الأدبية. من هذه الدراسات على سبيل التمثيل:

- Marianne Cave, "Bakhtin and Feminism: The Chronotopic Female Imagination", Women's Studies, Vol. 18, 1990.

- Rachel Falconer, "Bakhtin and the Epic Chronotope", in: "Face to Face: Bakhtin in Russia and the West", Editor(s): C. Adlam, , R. Falconer, V. Makhlin,., A. Renfrew, Sheffield, 1997.

- Jerald Zaslove, "Bakhtin's Chronotope of the Person and the Critique of Violence", Eighth International Conference on Mikhail Bakhtin. University of Calgary, Canada, June 20-25 juin 1997, Editor: Antony Wall, University of Calgary, 1997.

- Michel V. Montgomery, "Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film", American University Series. Series IV. English language and Literature, vol. 173, New York, 1993.

- Jeff Derksen, "The Chronotope of Nation: The Poetics of Historicity in 'The Faerie Queene' and Contemporary Canadian Literature", Eighth International Conference on Mikhail Bakhtin. University of Calgary, Canada, June 20-25 juin 1997, Editor: Antony Wall, University of Calgary, 1997.

- Shumway, Suzanne Rosenthal, "The Chronotope of the Asylum: 'Jane Eyre', Feminism, and Bakhtinian Theory", in :"A Dialogue of Voices: Feminist Literary Theory and Bakhtin", Editor Karen Hohne, Helen , Wussow, London, Minneapolis, 1994.

- Thomas J. Farrell, "The Chronotopes of Monology in Chaucer's Clerk's Tale", in: "Bakhtin and Medieval Voices", Editor: Thomas J. Farrell, 1995.

- Nada Petkovska, "The Chronotopes of the Castle, Drawing-Room and Provincial Town in the Slovenian Novel of the Second Half of the Nineteenth Century", in: "Bakhtin and the Humanities": Proceedings of the International Conference in Ljubljana, October 19-21, 1995, Editors: Miha Javornik, , Marko Juvan,, Aleksander Skaza, , Jola Skulj, Ivan Verc, Ljubljana, 1995.

-Ruth Ginsburg, "The Pregnant Text. Bakhtin's Ur-Chronotope: The Womb", in: Bakhtin, Carnival and Other Subjects: Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference, University of Manchester, July 1991. Critical Studies, Vol. 3/4. Issue 2, 1/2. Amsterdam, Atlanta, 1991.

٣ ــ ميخائيل باختين: (أشكال الزمان والمكان فى الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص ٥.

٤ ــ المرجع السابق، ص ٦.

٥ ــ المرجع نفسه، ص ٢٣٠.

٦ ــ فى هذا السياق تشير د. أمينة رشيد إلى أن الزمكانية "توجد (...) حقلا دلاليا وجماليا فى العمل الأدبى، نستطيع بعد تحديده إحالته إلى الزمان والمكان خارج العمل الأدبى". انظر كتابها: (تشظى الزمن فى الرواية الحديثة)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١.

٧ ــ ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص ٢٣٠.

٨ ــ المرجع نفسه، انظر ص ص ٢٢٩، ٢٣٠.

٩ ــ نفسه، ص ٦.

١٠ ــ نفسه، ص ٢٣١.

١١ ــ من أبرز الأعمال التى توقف عندها باختين ورأى فيها هذه العلاقة واضحة روايات بلزاك. ففى عمل بلزاك قدرة "خارقة" على "رؤية الزمان فى المكان"، تبدت فى تصويره "الرائع" للبيوت "بوصفها تاريخا متجسدا بشكل مادى"، وأيضا تصويره "للشوارع والمدينة (...) من خلال منظور الزمن". انظر: ميخائيل باختين، نفسه، ص ٢٢٦.

١٢ ــ تثير روايات محفوظ التاريخية الأولى قضايا خاصة بالعلاقة بين الرواية والتاريخ تستحق تناولا مطولا مستقلا. ويصعب، فيما نتصور، تناول متصل الزمن والمكان فى هذه الروايات بمعزل عن هذه العلاقة.

١٣ ــ لعل هذا التوصيف، الذى ينتسب إلى فاروق عبد القادر، هو الأنسب للتعبير عن تنوع التجارب التى تمثل رحلة نجيب محفوظ الإبداعية. فتوصيف "المراحل" الذى شاع بين عدد من نقاد محفوظ قد يوحى بوجود "انقطاع" أو "انفصال" بين مرحلة وأخرى. انظر: فاروق عبد القادر، (فى الرواية العربية المعاصرة)، كتاب الهلال، العدد ٦٣٣، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٣، ص ص ٦، ٧.

١٤ ــ حكم أخناتون فى الفترة من ١٣٧٥ ــ ١٣٥٨ ق. م. والرواية ينتمى زمنها المرجعى إلى تلك الفترة وما أعقبها.

١٥ ــ مثال هذا التحرر تناولنا للكرنفال الذى يجد تحققه الأعلى فى عمل مثل "الثلاثية" التى أتت ــ فى تناولنا ــ بعد روايات بدا فيها الكرنفال بحضور أقل، وإن كانت ــ تاريخيا ــ تالية للثلاثية.

الفصل الأول
تلاشى الإيديلا

(١)

فى نطاق من ثبات المكان ومرور الزمن، وأحيانا "كـرورِه"، يتنـاول نجيـب محفوظ موضوعة "اختراق الدورى"، أى تحطيم دائرية الزمن (بمعنى يتماس وفكرة "دمار الإيديلا" التى طرحها وحللها ميخائيل باختين)، فى أربع روايـات — علـى الأقل — من رواياته الكبرى: (زقاق المدق) ١٩٤٧ و"الثلاثية" ١٩٥٦ـ ١٩٥٧، و(أولاد حارتنا) ١٩٥٩، و(ملحمة الحرافيش) ١٩٧٧. اختراق الدورى فـى هـذه الروايات الأربع تمثيل لفعل الزمن التاريخى، الخطّى، الطارئ، بتغيراته الملحوظة (وأحيانا بأنيابه الناهشة)، إذ يدافع، أو يزاحم، أو يزحزح — وربما يزيح — زمنـا رتيبا، دوريا، قديما راسخا فى المكان، راكدا فيه وملتصقا بـه، سـاكنا وهادئـا، متناغما موسيقيا، يبدو مع — أو يبدو بالرغم من — امتداده الطويل محض وحـدة قابلة للتكرار، حدودها حدود دورة واحدة شبيهة فى صـياغتها بـدورات الـزمن الفولكلورى، الزراعى[١]، المجسَّد الملموس، المرتبط بتتابع الفصول ومراحل نـضج الثمار وحركة الشمس وتعاقب الليل والنهار. قبل "اقتحام" هـذه الـدورة، وأحيانـا تلاشيها، لم يكن هناك جديد ولا مختلف؛ ما كان هو نفسه ما هو كائن وما سـوف يكون، ما مضى أنموذج لما سوف يأتى. وقد يقترن هذا الزمن الطبيعى الـدورى بفكرة "القلب التاريخى"؛ إذ يغدو مستوى من مستويات الماضى الذى ولّـى، مـر وانقضى، اختزالا لعصر ذهبى لم — ولا، وربما لن — يماثله أى عـصر لاحـق، ومن هنا يخايل ذاك العصر الذهبى الجميع، ويظل يخايلهم، عبر كـل العـصور، فيغدو مناط حلم متصل، متناسل، باستعادته، وبذلك يصبح هناك ما هو "خالد وخارج الزمن"، وهذا "الخالد الخارج عن الزمن يصوَّر وكأنه متزامن مع اللحظة الراهنة، مع الحاضر، كأنه معاصر، أى كأن ما كان أفضل من الذى سيكون، من المـستقبل الذى لما يكن والذى لم يكن أبدا"[٢].

فى تلك الروايات الأربع يتحقق تناول عالم قائم، ثابت، متكرر الملامح، مراوح فى المكان، فى مواجهة عالم جديد، آتٍ بتغيرات مقتحمة لا رادّ — فى الأغلـب — لها. وإن تحققت هذه المواجهة، فى تلك الروايات الأربع، بأشكال متنوعة، تتحرك بين حدود الامتحان وحدود المحنة.

(٢)

الإيديلا Idylle[٣]، على اختلاف أنماطها وأنواعها، وعلى تحولاتها عبر تـاريخ طويل، وعلى إمكان تمثلها فى الرواية بمناح شتى، تظـل لهـا بعـض الـسمات المشتركة التى تحكم علاقتها بالزمن الفولكلورى، خصوصا على مستوى "متـصل الزمن/المكان" أو "الزمكان"[٤] Chronotope. من العناصر التى تسم عالم الإيديلا، فى

تحليل باختين لها، يمكن ـــ باختزال ـــ الإشارة إلى "الالتصاق العـــضوى للحيـــاة وأحداثها والتحامها بالمكان ـــ مسقط الرأس"، حيث "وحدة حياة الأجيال (حياة الناس عامة) فى الإيديلا تتجدد بشكل جوهرى (...) بوحدة المكان وبالتصاق حياة الأجيال المتعاقبة على مدى القرون بمكان واحد (...). إن وحدة مكان حياة الأجيال تضعف وتلين الحدود الزمانية بين الحيوات الفردية وبين المراحل المختلفـــة فـــى الحيـــاة الواحدة. ووحدة المكان تقرب بين المهد واللحد (...). هذا التليين المحكوم بوحـــدة المكان (...) يسهم بشكل جوهرى فى خلق ما تتميز به الإيديلا من إيقاعية دوريـــة للزمن". كذلك تقتصر الإيديلا على "بعض وقائع الحياة الأساسية. فالحب والـــولادة والموت والزواج والعمل والأكل والشرب والأعمار هى الوقائع الأساسية فى الحياة الإيديلية". يضاف إلى هذا "اقتران الحياة الإنسانية بحياة الطبيعة ووحدة إيقاعهمـــا واللغة المشتركة لظواهر الطبيعة وأحداث الحياة الإنسانية". وفى بعـــض الأشـــكال الروائية التى تتمثل الإيديلا قد يلوح نوع من "الانقطاع عن التقـــدم التـــاريخى"، إذ "يتحول النمو (...) إلى مراوحة الحياة (...) فى المكان، عند نقطة تاريخية واحـــدة، عند مستوى واحد من التطور التاريخى". ويشير باختين إلـــى أن مـــن "الأشـــكال الروائية التى تبدو فيها اللحظة الإيديلية محددة روايـــة الأجيـــال"، وفيهـــا "يتمثـــل الموضوع الأساسى فى دمار الإيديلا والعلاقات الإيديلية والأبوية". وتتاولات فكرة دمار الإيديلا يمكن أن تتعدد أو تختلف، من عمل روائى لأخر، اختلافـــات بينـــة، و"هذه الاختلافات محكومة بالفهم والتقويم المختلفين لعالم الإيديلا المدمَّر كما لتلـــك القوة المدمِّرة له، أى للعالم الجديد الرأسمالى"[5].

(٣ ـــ ١)

فى عالم (زقاق المدق) تسود صيغة الزمن الدورى الذى يراوح فى مكان ثابت[6]، أو قل: يتثاءب فيه، إلى أن يتم ارتطام هذا العالم بتغيرات تهب فجأة مـــن الـــزمن الخطِّى، أى من "التاريخ"[7]. لكن هذا الارتطام الذى يتحقق مرة واحدة بالرواية، وإن كانت مؤثرة ومؤلمة فى آن، سرعان ما يتلاشى، أو ـــ على الأقل ـــ يبدو كأنه قد تلاشى، لتستعاد الصيغة القديمة السائدة: ثبـــات المكـــان وكـــرور دورات الـــزمن المتثائب؛ كأننا إزاء قانون يحكم عالم الرواية كله: وضع أصل ممتد، ثـــم وضـــع عارض عابر، ثم عودة إلى الوضع الأصل مرة أخرى وأخيرة[8]، وإن ظل صـــدى تلك الحركة، المحصورة بين وضعين ساكنين، يتردد ـــ خـــارج كلمـــات الروايـــة الأخيرة ـــ ليثير تساؤلات، وربما ليفجر شكوكا، حول ذلك الوضع الساكن الأخير: فبعدما حدث ما حدث، هل يمكن حقا، للمكان الثابت، المنغلق على زمنه، والمنغلق

عليه زمنه، وقد انفتح على التاريخ المتدفق فى العالم الخارجى، الرحب الحافل بالتغيرات، والحفى بها، أن يبقى سادرا فى ثباته وانغلاقه القديمين؟

(٣ ـ ٢)

لا يهب مسمى "زقاق المدق" الرواية عنوانها فحسب، بل يهيمن عليها على مستويات عدة. الزقاق، من ناحية، خلال أوقات مختلفة تعتريه (هى حالات متغايرة، متعاقبة، من حالات الليل والنهار، الهدوء والصخب) يتخذ مدخلا لأغلب فصول الرواية ولأهم وقائعها الأساسية. والزقاق، من ناحية ثانية، من حيث الانتماء إلى عالمه أو التمرد على هذا العالم، يشبه "اختبارا" تخوضه شخصيات الرواية، وبه وفيه تتحدد مصائرها. والزقاق، من ناحية ثالثة، من زاوية عزلته المحققة عن أحداث العالم الخارجى، ثم انفتاحه ـ الجزئى، المفاجئ ـ على بعض تلك الأحداث[٩]، يعد جزءا مهما من الطرح الأساسى فى الرواية: كيف (وقبلها: "هل") يستطيع العالم المطمئن، الغافى تقريبا، أن يمضى مستمسكا باطمئنانه وغفوته وقد غدا تحت مرمى ريح (هى على الأرجح فاتحة لعواصف) بدأت ـ ولعلها سوف تظل ـ تهب عليه من عوالم أخرى، مغايرة، مغيرة، بعضها ناء، غير منظور، وبعضها مشهود، متاخم قريب.

خلال هذه المستويات المتنوعة لحضور الزقاق فى الرواية[١٠]، يتجسد تقاطع الزمن الدورى مع الزمن الخطى؛ زمن الزقاق مع زمن ما هو خارجه، ويلوح شكل من أشكال الإيقاع الإيديلى و"اختبار" هذا الإيقاع، فى آن.

(٣ ـ ٣)

من الصفحة الأولى بالرواية، يشير الراوى، فيما يقوله عن الزقاق، إلى ما يشبه "عزلته عما يحدق به من مسارب الدنيا"، ويستدرك بأنه "على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة" (الرواية، ص ٦). وفى تناول تلك "الحياة الخاصة" سوف يتوقف الراوى، خلال أغلب فصول الرواية، عند إيقاعات دورية تتناوب عالم الزقاق بين أوقات وأوقات: فالزقاق، فى دورة يومية له، ينقسم عالمه قسمة جلية الحدود، بين إيقاعى النهار والليل: "سكنت حياة النهار، وسرى دبيب حياة المساء..." (ص ٥). فى هذه القسمة تبدو "الوكالة"، مثلا، "مثار ضجيج لا ينقطع فى الزقاق طوال النهار. عمال كثيرون لا يكفون عن العمل فيما عدا فترات الغداء القصيرة.. إلخ" (ص٦٢). وفى الليل، دائما، إذ يحل "وقت السمر" (ص ٥) تشمل الظلمة الزقاق "لولا النور المنبعث من القهوة" (ص ٥٢). ومع هذه الدورة التى تومئ إلى وتيرتين

فى "يوم الزقاق"، وتكرر هاتين الوتيرتين إلى ما لانهاية، تلوح ملامح عدة لدورات أخرى تتمحور حول مرتكزات ثابتة. الزقاق، فى الشتاء مع المطر السنوى، تستحم أرضه "مرتين أو ثلاثا فى العام" (ص ٧٩ ــ وهذا التشديد وكل التشديدات التالية فى نصوص الروايات من عندنا)، وعلى عتبة دكان عم كامل، كل يوم، نشهده "جالسا على كرسيه (...) مائلا رأسه على صدره، غارقا فى النعاس" (ص ٢٢٧)، حيث من عادة عم كامل أن يقتعد كرسيا على عتبة دكانه.. إلخ" (الرواية، ص ٦). ويتصل بهذا استخدام الزقاق، فى أوقات متباينة من أوقاته، وحالات مختلفة له، مدخلا/ مداخل لعدد كبير من استهلالات فصول الرواية وبدايات فقراتها الأساسية: "آذنت الشمس بالمغيب، والتف زقاق المدق فى غلالة سمراء من شفق الغروب.. إلخ" (ص ٥)، "ساد الظلام الزقاق إلا ما يبعث من مصابيح القهوة فيرسم على رقعة من الأرض مربعا من نور.. إلخ" (ص ١٤)، "فى الثلث الأول من النهار يكتنف الزقاق جو رطب بارد ظليل: لا تزوره الشمس إلا حين تشارف كبد السماء (...) بيد أن النشاط يدب فى الأركان منذ الصباح الباكر" (ص ٣٠)، "العصر...عاد الزقاق رويدا رويدا إلى عالم الظلال: والتفت حميدة فى غلالتها..إلخ" (ص ٣٩)، "نشر الظلام رواقه على الزقاق وأطبق على جنباته سكون عميق.." (ص ٢٢٢)، "أضاء الصباح بجنبات الزقاق. وألقت الشمس شعاعا من أشعتها على جدران الوكالة ودكان الحلاق..إلخ" (ص ٢٨٣). وفى هذه الحالات المتغايرة والمتكررة، فى آن، التى تعد علامات على أزمنة متناوبة فى المكان الواحد (وغيرها كثير بالرواية)، نلاحظ أن الراوى يعتمد وحدات الزمن الطبيعى للتعبير عن أجزاء اليوم: آذنت الشمس بالمغيب ــ شفق الغروب ــ ساد الظلام..إلخ (وفى مواضع أخرى يستخدم ايضا فى المنحى نفسه: "ساعة الأصيل" ــ ص ٢٠١، كما يستخدم بعض الإشارات إلى "زمن الصلوات" بشكل تقريبى غير محدد: "يجئ عند العصر" ص ١٥٦، "استيقظ قبيل العصر" ص ١٨٠). وخلال هذا الاعتماد يظهر الاحتفاء واضحا بزمن الطبيعة المجسد، الملموس، البعيد عن التجريد والمعيارية والتفتت، أى البعيد عن "زمن الساعة"، كأننا إزاء استعادة حرفية لما يسمى "الزمن الزراعى". وسوف يمتد هذا الاهتمام بتجسيد حركة الزمن وحضور أثره الملموس فى عالم الزقاق، إلى التعبير عن أطوار نمو الجسد الإنسانى (الأنثوى هنا) نفسه، إذ يرقب ــ مثلا ــ السيد سليم علوان حميدة ويشتهيها، مستعيدا مراحل "نضج" جسدها، فى تمثيل يشى باستعادة حرفية لتصور الزمن الزراعى القديم الذى كان يتجسد أو "يتأمثل" فى أطوار نمو الشجرة أو فى مراحل نضج الثمرة: "رأى ثدييها وهما نبقتان ثم وهما دومتان، حتى استوتا[كذا] رمانتين.. إلخ" (ص ٦٩). ولعل الاستخدام الوحيد فى رصد الزمن بالرواية، الذى ينأى عن مثل هذا المنحى ويجنح إلى استخدام زمن الساعة المحدد، المفتت، المعيارى المجرد، يقترن برصد تجربة الخروج من عالم الزقاق وعالم المدينة الشرقية كله، إلى القطاع "الحديث" من

القاهرة، الذى يمثل ــ فى زمن الرواية المرجعى ــ عالما آخر مغايرا، وإن كان واقعا فى المدينة نفسها (سيقول فرج إبراهيم لحميدة، وهو يسعى إلى إخراجها من الزقاق: "سيعود بك التاكس في دقائق"، ص ١٥٨، وحميدة إذ تستعد للخروج، سوف تأخذ زينتها وتنتهى "إلى الطريق فى أقل من دقيقة"، ص ١٥٨. وهذا الزمن هو زمن المدينة الحديثة بامتياز).

(٣ ــ ٤)

يلوح الزمن الدورى الذى يسم عالم الزقاق أبديا فى تكراره. فإلى جانب التناوب الثابت بين أوقات النهار والليل، فى حاضر الرواية، نجد إشارات تصل الزمن الحاضر بالزمن المحتمل، لتجعل الأخير امتدادا للأول أو ربما استنساخا له. يشير الراوى إلى هذا المعنى فى حديثه، مثلا، عن طب "الزمان القديم"، الذى تفوح روائحه بالزقاق، والذى "صار مع كرور الأيام عطارة اليوم والغد" (الرواية، ص ٦). لا يغير من هذا الاتصال الذى يجعل الأزمنة المتعددة تراوح فى زمن واحد، كون الرواية قد انفتح عالمها على حركة الزمن الخطّى التاريخى أكثر من مرة، وبأكثر من وسيلة؛ بالاختراعات الحديثة أو بالانتخابات أو بالحرب. فى الفصل الأول بالرواية يحل "الراديو" محل الشاعر فى القهوة. وفى الفصل التاسع عشر يخترق عالم الزقاق اليومى المعتاد حدث استثنائى: "استيقظ الزقاق ذات صباح على صخب وضوضاء. ورأى أهله رجالا يقيمون السرادق على أرض خراب بالصنادقية فيما يواجه زقاق المدق" (ص ١٤٤). وسوف تذهب حميدة، فى الفصول الأخيرة بالرواية، مع الذاهبات إلى حيث يسعى المحاربون الأجانب إلى إشباع حاجات أجسادهم. لكن، مع ذلك، فالراديو والانتخابات والحرب، كلها سوف تمضى إلى ما يشبه غيابات النسيان؛ ستغدو محض حصوات ضئيلة ألقيت على صفحة ماء راكد: حركته بالكاد، وأحدثت فوق سطحه تلك الدوائر التى ــ ربما ــ تماوجت واتسعت، لكن سرعان ما تلاشى ذلك كله؛ توارت تلك الحصوات فى اللجة العميقة، لتؤوب الصفحة التى اهتزت هزات عابرة إلى سكونها المقيم. وفى عبارات الراوى الأخيرة بالرواية، بعد انقضاء وقائع الرواية كلها، سنرى الزقاق وهو "يقلب صفحة من صفحات حياته الرتيبة" (ص ٢٨٣)، ولن تكون كل الأحداث التى مر بها ومرت به سوى "فقاعة" انداحت "كسوابقها"، ليعود الزقاق إلى وتيرة حياته؛ إيقاعه الدورى الخالد، فيظل "كدأبه يبكى صباحا ــ إذا عرض له البكاء، ويقهقه ضاحكا عند المساء، وفيما بين هذا وذاك تصر الأبواب والنوافذ وهى تفتح، ثم تصر مرة أخرى وهى تغلق" (الرواية، ص ٢٨٦).

إذا كان الإيقاع الإيديلى فى (زقاق المدق) قد ارتطم بالزمن الخطى ثم أب إلـى دوريته المعهودة، فإن هذا الإيقاع فى "الثلاثية" يبدو ـ خلال تنامى وقائع الرواية، عبر أجزائها الثلاثة ـ وقد اعتراه تغير مشهود، من وضع كان فيه هـذا الإيقـاع واضح الحضور، وتقريبا مجلجل الصوت، إلى وضع خفت فيه وتضاءل، ثم انتهى إلى ما يشبه الصمت، أو توارى، فى النهاية، مع عالم قد توارى بأكمله.

فى الجزء الأول من الرواية، (بين القصرين)، ينظم الإيقـاع الـدورى حركـة "البيت" بمن فيه وبما فيه. ثمة "زمكانات" دورية، دقيقة ومحددة وراسـخة، أغلبهـا يومى، تبدو كونية فى تواترها واطرادها وتكرارها. الأم/الزوجة "أمينة" تستيقظ ـ فى الجملة الأولى بالرواية ـ عند منتصف الليل "كما اعتادت أن تستيقظ فى هـذا الوقت من كل ليلة بلا استعانة بمنبه أو غيره". وعقب استيقاظها سوف تمضى من حجرتها إلى "المشربية" لتنتظر مجئ زوجها من سهرته الليليـة المعتـادة. وفـى الشارع ، من المشربية، سوف تبدو لها، أيضا كما تبدو فى كـل ليلـة، "أضـواء مصابيح الشارع وكلوبات المقاهى التى تواصل السهر.." (ص ٦). هى الآن، مـن "زمكانها" هذا، المشربية ليلا، إزاء زمكان هو مؤنسها، ومـسلى أوقاتهـا ومبـدد وحشتها؛ "الطريق الذى تنام الطرق والأزقة ويبقى ساهرا حتى مطلع الفجـر" (ص ٩). وفور أن تلمح أمينة "الحنطور" الذى يقل زوجهـا، رب البيـت ـ بـالمعنى الحرفى للتعبير ـ سوف تتحرك حركتها المألوفة، المتكررة كل ليلة كذلك، داخـل البيت، فتتناول المصباح وتمضى لاستقباله: "إلى الـصالة، ومنهـا إلـى الـدهليز الخارجى" حتى تقف على رأس السلم (الرواية، ص ١١). هى حركـة "محفوظـة" متكررة، فى وقت معلوم متكرر. وبعد ساعات قليلة، فى الصباح البـاكر، سـوف يكون للأم، ولكل من بالبيت، زمكانات دورية نهارية متواترة مطردة، تبـدأ بـأن يتعالى "صوت العجين من حجرة الفرن بالفناء فى ضربات متتابعة كدوى الطبـل" (ص ١٧). يؤدى هذا الصوت "وظيفة جرس المنبه فى هذا البيـت"" (ص ١٨)؛ يترامى إلى الأبناء بالدور الأول، ثم إلى الأب بالدور الثانى "منذرا الجميع بأن وقت الاستيقاظ قد أزف" (ص ١٨). وسرعان ما يبدأ إيقاع السعى فى حركة النهار التى ستدب لتشمل "الدور الأول كله"؛ حيث تفتح النوافذ ليتدفق "النور إلى الداخل وعلى إثره هذا الهواء حاملا صلصلة عجلات سوارس وأصوات العمال.. إلخ" (ص ٢٠ ـ ولاحظ أن الطريق الذى شهدناه مع أمينة ليلا تتردد فيه الآن أصـوات مغـايرة تقترن بحركة مختلفة عن حركة الليل)، ثم يبدأ زمكان يومى صباحى آخر: تنـاول الإفطار بحجرة الطعام بالدور الأول، حيث سيقعد السيد أحمد عبـد الجـواد إلـى "السماط" مع أولاده الثلاثة فى جلسة "رجالية" خالصة، عقبها تتناول الأم وابنتاهـا إفطارهن فى جلسة نسائية خالصة أيضا، ثم يبدأ زمكان آخر للأم، وحـدها، فيمـا يسمى "ساعة السطح" (ص ٣٤ ـ ولاحظ الاقتران الذى يشى بطابع زمكانى فـى

التعبير)، حيث تقضى بعض الوقت مع نباتاتها وطيورها التى ترعاها هناك، "وكشأنها في مثل تلك الساعة مضت تتعهده [السطح] برعايتها فكنسته، وسقت زرعه، وأطعمت الدجاج والحمام.. إلخ". يمضى أغلب النهار، ويكون الأب/الزوج قد آب من دكانه لتناول الغداء ثم شمله زمكان ثابت: القيلولة بحجرته فالنهوض لتناول "قهوة العصر" (انظر الرواية ص ٢١١). ثم قبل انتهاء النهار سيتمثل زمكان ثابت آخر، مسترخ متصل، يسلم بهدوء حركة النهار إلى حركة الليل؛ إذ تجتمع الأسرة (باستثناء الأب الذى يكون آنذاك قد مضى إلى سهرته "الليلية" خارج البيت) "قبيل المغيب فيما يعرف بمجلس القهوة" الذى يعقد بالدور الأول، "مكانه المختار"، و"تلك ساعة محببة إلى النفوس يستأنسون فيها إلى رابطتهم العائلية، وينعمون بلذة السمر، وينضوون جميعا تحت جناح الأمومة.. (ص ٥١). لا يختل إيقاع هذا المجلس أبدا؛ قد ينضم إلى حضوره وجه جديد (زينب زوجة ياسين. انظر ص ٢٨٦)، أو يخلو من بعض حضوره (بخروج عائشة وخديجة من البيت بعد زواجهما)، كما قد يكتسب بحلول الشتاء ميزة أخرى تتمثل فى المدفأة الكبيرة التى تتوسط الصالة. لكن هذا المجلس، بزمنه ومكانه، يظل يمثل ــ بتعبير الراوى ــ "جلسة تقليدية" (الرواية، ص ١٣٦). خلال هذه الجلسة وأحيانا عقبها، يستوى ياسين ــ الابن الأكبر ــ وينهض "إلى حجرته ليرتدى ملابسه تمهيدا لمغادرة البيت إلى سهرته المعتادة" (ص ٥٦). كذلك يتكرر زمكان خاص بالبنتين، خديجة وعائشة، فبعد أن تكون الجلسة قد مضت "كما تمضى كل ليلة حتى قاربت الساعة الثامنة" تقوم الفتاتان وتودعان أمهما وتذهبان إلى حجرة نومهما" (ص ٦٣)، فى موعد لا يختلف ولا يختل ولا يتغير (سوف تؤكد الأم لابنها فهمى إذ يسألها عما إذا كان الجميع قد ناموا كى يتحدث إليها حديثا خاصا: "ذهبت خديجة وعائشة إلى حجرتهما فى ميعاد كل ليلة" ــ انظر الرواية ص ١١٦).

(٤ ــ ٢)

فى (قصر الشوق)، الجزء الثانى من "الثلاثية" (أى فى مرحلة زمنية وسطى من هذه الرواية باعتبارها كتابا واحدا[١٢]) تتصل تلك الزمكانات الثابتة التى تقوم بـ"توقيع" الوتيرة الدورية داخل البيت، لأهله جميعا، رجالا ونساء، وخارج البيت لمن يخرج منه من الرجال. تظل دقات العجين تتتابع من حجرة الفرن "فى هدأة السحر مع صياح الديكة" لتوقظ النائمين (ص ١٢)، ويتصل طقس الإفطار، بترتيبه "الرجالى" ثم "النسائى"، وتستمر زمكانات أمينة ــ وحدها أو مع بعض أسرتها ــ وأهمها ساعة السطح الصباحية، ثم مجلس القهوة آخر النهار وأوائل الليل، ثم وقت المشربية الذى تنتظر خلاله زوجها وتشهد فيه "طريقا لا يتغير" (انظر ص ٦).. إلخ.

لكن، مع هذه الوتيرة الدورية المألوفة الثابتة، يتحقق التغير على مستوى آخـر، ينصرف إلى أهل البيت أنفسهم؛ فهاهو التغير ــ التمثيل المحسوس لحركة مـرور الزمن ــ قد بدأ يدب إلى أمينة "غير متوان" (ص ٦)، وسوف يمتد هذا الدبيب، وإن لم يكن ملحوظا بوضوح، إلى الجميع من حول أمينة خلال نمـو وقـائع (قـصر الشوق)، إلى أن يظهر جلي القسمات واضح التأثير في (السكرية)، حيـث سـيبدأ الاختلال يعترى الإيقاع الدورى للبيت ولأهله، معا، ويتصاعد هذا ليبلور موضوعة أساسية في تناول الرواية: سطوة الزمن التي تبدو بلا راد لها.

يتمثل التغير[٣]، فيما يتمثل، في اختلاف زمكانات البيت، تقلصها وشحوبها، وفي نوع من تبادل الأدوار بين زمكانات الرجال وزمكانات النساء، فضلا عن أن معنى التغير يطل برأسه خلال إشارات مباشرة، جهيرة، تتخلل سرد الراوى وعبـارات الشخصيات وتأملاتها. وفي هذا السياق، سيرى كمال، في نهاية الروايـة، أن كـل شيء في البيت إن لم يكن قد تغير بالفعل، فمآله المحقق إلى تغير[٤]؛ ينظـر إلـى غرفة أمه المريضة المسجاة، ويرى ــ بعبارات الراوى الموازى لـه ــ أن "هـذه الحجرة (...) سوف تتغير معالمها وستتغير بالتالى معالم البيـت فـي مجموعـه" (الرواية، ص ٣٢٦). وقبل هذه النقطة الزمنية كانت قد اختفـت بآثـار الـزمن، وانسحقت تحت وطأة خطوه الثقيل ــ الذى يترك، وراءه أو تحته، حفـرا غـائرة: الشيخوخة أو المرض أو الموت ــ زمكانات عدة ثابتة داخل البيت وخارجه؛ انفرط مجلس القهوة، وتوقف انتظار الزوج بالمشربية في كل ليلة، وتلاشى طقس الإفطار الصباحي. لكن، في المقابل، بزغت زمكانات جديدة، داخل البيت وخارجه أيـضا، وإن كان أغلبها غير دورى؛ غدا بإمكان أمينة أن تنطلق خارج البيـت لزيـارات بيوت الله (ص ٩)، بعدما كان ذلك محرما عليها من قبل، فيما اضطر السيد أحمـد عبد الجواد ــ بسبب المرض الذى أقعده عن سهراته الليلية ــ إلى أن يقضى أوقاتا طويلة بالبيت، بل إلى أن يمضى جزءا كبير من هذه الأوقات يطل من المـشربية (التي كانت من قبل طرفا في زمكان نسائي خالص)، إذ "لم تعد له من تسلية ــ بعد الراديو ــ إلا هذه الجلسة في المشربية" (ص ١٦٩)، "انقلبت الآية [فيما يقول:] أنا في المشربية و أمينة تجول في القاهرة من مسجد إلى مسجد" (ص ١٧١). ثم، في سطور الرواية الأخيرة، سوف يصل هذا التغير كله إلى منتهاه؛ الغيـاب النهـائى؛ فمع من غادروا البيت بالرحيل أو بالموت، سوف يتجسد زمكان قوامـه الغـروب والاحتضار، وبينما "المغيب يقطر سمرة هادئة" يؤوب ياسين وكمال (الذى اشترى رباط عنق أسود جديدا استعدادا لحداد وشيك) إلى البيت، حيث الأم ــ التي كانـت دائما مصدر ومركز ومولد الإيقاع الدورى لعالم البيت كله ــ لم تعد تنتظر أحـدا غير زائرها الأخير.

فى (أولاد حارتنا) يتصادى الإيقاع الدورى الطبيعى وإيقاعا دوريا من نوع آخر، يتمثل فى تلك "التجارب/الدورات" الكبرى التى يمثلها كل من جبل ورفاعة وقاسم (وقبلها دورة "أدهم"، وبعدها الدورة الأخيرة — ويمثلها "عرفة" — وهى موصولة بالدورات السابقة ومفصولة عنها فى آن). تجسد كل دورة من هذه الدورات سعيا، يشبه الحلم، إلى مجاوزة حال الحارة المقيم، المنطوى على كثير مما يستثير التوق إلى التغيير. يغدو السعى/الحلم، فى كل دورة، حقيقة ماثلة لوقت قصير، ثم سرعان ما يختفى لتؤوب الحارة إلى كابوسها الطويل الممتد، وهكذا دواليك، كما يقال، من دورة إلى دورة أخرى تليها.

الإيقاع المتواشج وفصول الطبيعة بمواسمها، يعمل على تنظيم الكثير من تفاصيل الرواية، كما يعمل على ربط وقائعها بنغمية مموسقة تنتظم الدورات الكبرى جميعا. فى هذا السياق نلحظ، مثلا، "أيام التخليل"، التى تتزامن و"أوان" أو موسم نضج ثمار بعينها. تقول، مثلا، "أميمة" زوجة أدهم: "آن لنا أن نخلل الليمون والزيتون والفلفل الأخضر"(ص ٧٨)، وهى الأيام نفسها التى سوف يومئ إليها الراوى فى "دورة رفاعة" إذ يتحدث عن ازدحام الحارة "حول مقاطف الليمون كأنما تحتفل بموسم التخليل" (انظر الرواية ص ٢٨٢). وفى هذا الاتجاه كذلك نسمع صيحة إدريس، فى دورة أدهم، مستعيدا بعض الملذات التى انقطعت بعد طرده من البيت الكبير: "هذا أوان الملوخية بالفراخ المحمرة" (ص ٦٠)، فيما يشير الراوى إلى زمكان الميدان المزدحم، المحتشد "بالمارة والباعة والمجذوبين والدراويش والمهرجين، إذ هناك "مولد يقام" (الرواية، ص ١٥٣)، كذلك يرصد الراوى سباق تحطيب يتم بين الفتوات الذين يتنافسون "كعادتهم فى الأعياد" (ص ٣٧٠).

مع هذه الإيقاعية، "الطبيعية"، تعبر الدورات الكبرى عن معلم بارز، زمنيا ووقائعيا، فى عالم الرواية. ثمة "عهود" تمر بها الحارة، تتغير خلالها — لوقت معلوم — ثم تؤوب إلى حالها المعتاد. وفى هذه الوجهة، يتوقف الراوى عند ملامح كل "عهد جديد" تمر به الحارة، بعد صلاح أحوالها، فى أزمنة كل من جبل ورفاعة وقاسم، ثم ينتهى إلى تأكيد أنه "لم يكد يتغير شئ فى الحارة"؛ إذ سرعان ما ينقضى ذلك العهد، وترجع الحارة إلى ما كانت عليه: العدالة الغائبة، والظلم المستفحل، والفتوات المستبدين، والبيت الكبير "القابع وراء أسواره غارقا فى الصمت والذكريات" (انظر الرواية، ص ٣٠٩ مثلا). يؤكد الراوى، مع نهاية كل دورة من دورات الحارة تلك، فى خاتمة كل عهد، قصر الأيام السعيدة التى تختفى بسرعة على مستوى الحضور الملموس وعلى مستوى الاستعادة معا، إذ إن "آفة حارتنا النسيان" — فيما يقول. وهى عبارة تتردد ترديدات متنوعة فى الراوية، وتقع على قوس رحب الدلالات يتحرك بين حدود التأسّى، والتساؤل، واستنكار الوضع القائم، والرغبة فى مجاوزته، لكنها لا تخرج فى هذا التنوع كله عن نطاق الإقرار بحقيقة

المزاوجة المؤلمة بين "الحارة" و"النسيان": "لكن آفة حارتنا النسيان" (ص ٢١٠)، "فلماذا كانت آفة حارتنا النسيان" (ص ٣٠٥)، "وقال كثيرون إنه إذا كانت آفة حارتنا النسيان فقد آن لها أن تبرأ من هذه الآفة" (ص ٤٤٣).

تومئ الأصرة الممتدة بين الحارة والنسيان إلى علاقة زمكانية بامتياز. الحارة، مكانا، حاضرة ماثلة دائما. حدود تاريخها هى نفسها حدود الزمن المعروف[١٥]. لكن شيئا ما يتمثل فى انقطاع وعيها بالزمن، أو فى تشظى ذاكرتها، إذ تنسى فى زمنها الحاضر زمَنها القديم المنقضى. كأنها ـ تبعا لتصور القديس أوغسطين فى "الاعترافات" ـ تعيش مظهرا واحدا من مظاهر ثلاثة للحاضر: الانتباه الذى هو حاضر الحاضر، بينما يغيب عنها مظهران: التوقع (أو حاضر المستقبل) والتذكر (أو حاضر الماضى)[١٦]، أو كأنها تحيا ـ بصياغة أفلوطين ـ اللحظة الحاضرة فيما يغيب عنها حاضر الماضى أو الذاكرة وحاضر المستقبل. إنها، لسبب ما، تنغمس فى زمنها الراهن الحافل بأسباب الظلم والآلام، الذى يبدو أبديا، يزدرد أو يجبّ كل الأزمنة الأخرى، منقطعا عما سبقه وعما يليه. وهكذا يصادر حاضرُ الحارة ماضيها وزمنَها المحتمَل معا، وإن ظل جزءٌ ما من هذا الزمن الحاضر يصل بين الزمن المحتمل والماضى البعيد، إذ ينطوى هذا الجزء على حلم بأن يستعاد، فى الزمن المقبل، ذاك التناغم الأول القديم، الذى شهده عهد الجبلاوى الأول، وهو نفسه عهد "البدء السحيق" ـ بتعبير د. فيصل دراج، "حيث الزمن شفاف والأحوال عارية (...) والمكان على صورة زمانه، يانع الخضرة ومجلل بالشذى"[١٧].

وبانقضاء زمن البدء، وتحوله إلى محض حلم مراود، استعادة مأمولة فحسب، تتحقق مصادرة حاضر الحارة لزمنها الماضى ولزمنها المحتمل على السواء، تحققا يستبعد كل ما يناقض عالم الحارة الماثل، ويفتت ويبعثر ذاكرة كانت ملتحمة، حية، قبل النسيان الراهن الآن، ويخمد أملا كان وهاجا، قبل جثوم صخرة اليأس المطبق، الباردة السوداء. وفى السياقات التى تتكرر فيها عبارة "آفة النسيان"، كأنها شارة ثابتة على "محطة" الوصول فى نهاية كل دورة من دورات الحارة المتكررة، يتم اختزال ذلك الوضع السابق ـ مباشرة ـ على الحاضر القائم، أى ذلك الوضع الذى كان موصولا بالذاكرة الحية والأمل المتوهج (وهى عبارات تفتح حاضر الحارة ـ وإن فى ذاك الحيز المحدود ـ على مظاهر الحاضر جميعا: التوقع ـ أو المستقبل ـ والتذكر ـ أو حاضر الماضى ـ فضلا عن الانتباه ـ أو حاضر الحاضر)[١٨]، ويتحقق ذلك فى إشارات الراوى إلى أوقات قصيرة جميلة ـ هى فى الحقيقة وقت واحد متكرر بملامح متقاربة ـ خلالها سادت "الاستقامة والأمان" وحرص "الجميع على النظام فلم يجاوز حدوده أحد" (انظر الرواية ص ٢٠٩ مثلا)، وفيها استقبل الناس فى الحارة "الحياة بوجوه مشرقة"، وقالوا "بثقة واطمئنان إن اليوم خير من أمس، وإن الغد خير من اليوم" (انظر الرواية ص ٣٠٥)، وفيها نعمت الحارة "بالوحدة والألفة والسعادة" (ص ٤٤٢)، و"بالإخاء والمودة والسلام" (ص ٤٤٣).

ولكن فى هذه السياقات كلها، عقب تلك اللحظات جميعا، سرعان ما تتلاشى ملامح العهد السعيد، وسرعان ما تتغيم ملامحه فى ذاكرة الحارة الجمعية، فيهوى أهلها إلى زمكان جب مقيم: "العين لا ترى إلا حارة غارقة فى الظلمات" (ص ٤٤٧) و"النبابيت تهوى لأتفه سبب، وأصحاب الوجوه المستكبرة يختالون (...) كالقضاء والقدر" (ص ٢١٤).. إلخ. وسوف تبدو الحارة، فى دورتها قبل الأخيرة، وكأنها لم "يكد يتغير فيها شيء": "الأقدام ما زالت تطبع آثارها الغليظة على التراب، والذباب مازال يلهو بين الزبالة والأعين، والوجوه مازالت ذابلة مهذولة، والثياب مرقعة، والشتائم تتبادل كالتحيات، والنفاق يصم الآذان"[١٩] (ص ٣٠٦). وفى مواجهة عالم الحارة، فى زمنها القاحل المستمر، الذى آبت ــ كما كانت دائما تؤوب ــ إليه، يظل البيت الكبير، كما كان دائما، ماثلا هناك، منطويا على زمنه الراسخ الذى يُختزَل فى دورة واحدة وحيدة تحتويه، كأنها السكون ذاته، فلا يُرَى هذا البيت الكبير إلا "قابعا وراء أسواره، غارقا فى الصمت والذكريات" (الرواية، ص ٣٩). ولا يغير من هذا الانطواء والسكون والصمت والرسوخ اقتحام عرفة ذلك البيت، ولا حتى موت الجبلاوى نفسه، إذ يظل البيت وصاحبه ظلا كبيرا يرتمى، ويترامى، فوق وفيما وراء دورات الرواية جميعا.

(٦)

أما فى (ملحمة الحرافيش) فالإيقاع الدورى موضوع دائما إزاء ما يواجهه، وأحيانا إزاء ما ينفيه. وما يواجهه وما ينفيه متعددا الأبعاد والمستويات والملامح.

* * *

يمكننا، هنا، قبل المضى فى هذه النقطة، الإحالة إلى المقالة القيمة التى كتبها د. يحيى الرخاوى بعنوان "دورات الحياة وضلال الخلود ــ ملحمة الموت والتخلق فى "الحرافيش"[٢٠]، والتى يتقصى فيها، بدقة وعمق، موضوع "الحياة بما هى حركة دوارة" دون انقطاع فى هذه الرواية[٢١]. تقول هذه المقالة الكثير عن الإيقاع الدورى فى (الحرافيش)؛ تحلل هذا الإيقاع وتستكشف أبعاده، مما يغنينا عن كثير يمكن التوقف عنده (بما فى ذلك الاستشهادات من الرواية نفسها، وإن كنا سنذكّر بما هو ضرورى منها)، لذا نحيل إلى هذه المقالة قبل أن نشير إلى ما نتوقف عنده: حضور الإيقاع الدورى (وهو مستوى يتقاطع ودورات الحياة، بالطبع)، ثم حضور ما يواجهه؛ يزاحمه أو ينفيه، فى سياق حضور الإيقاع الإيديلى بوجه عام، وسياق تواريه وتلاشيه، أيضا.

* * *

تتأسس مواجهة الإيقاع الدورى فى الرواية، أحيانا، على وقائع تنتمى إلى الزمن الخطى الذى يتقاطع مع الإيقاع الدورى غير مرة. وتقترن هذه المواجهة، أحيانا ثانية، بصياغات "بينية" تلمح — فيما تلمح — إلى حيز ما، مراوغ، كائن فيما بين دورات الزمن جميعا. وترتبط هذه المواجهة، أحيانا ثالثة، بدورات أخرى، غير متطابقة ولا متشابهة، تمثلها الحكايات العشر، متغايرة الوقائع، التى تنهض عليها الرواية.

فى اللوحة الواسعة التى تجسدها (الحرافيش) بحكاياتها العشر، تلوح زمكانات الطبيعة الدورية، بمعالمها المتعارفة الثابتة، وإن اكتست لغة رصد هذه الدورات، مثلما يكتسى عالم الرواية كله، نغمة شعرية يبثها وينفثها حس "الملحمة" التى أومأ إليها، من البداية — أى ابتداء من "الغلاف" — عنوان الرواية. وينطوى الكثير من هذه الزمكانات، هنا أيضا، على ما يجسد الزمن أو "يؤمثله"؛ إذ يقارب بين ملامحه وملامح الزمن الزراعى القديم الذى أشرنا إليه: "هاهى الخماسين تسفع الجدران (...) وعما قليل يتهادى الصيف بجلاله الشعبى وصراحته الحامية وأنفاسه اللزجة" (الرواية، ص ١٩٢)، "وجاء الصيف زافرا أنفاسه الحارة. إنه [سماحة — أو بدر الصعيدى] يحب ضياءه (...) ويعشق الملوخية والبامية والبطيخ والشمام" (ص ٢٣٤). وقد تأتى هذه الملامح الدورية المجسَّدة مصحوبة بتغيرها الطفيف (وهو بدوره تغير معروفة حدوده، كأنه يدخل طرفا فى دورية معتادة): "ودارت الشمس دورتها. تطل حينا من سماء صافية، وحينا تتوارى وراء الغيوم" (الرواية، ص ٣٢٢).

هذه الدورات الثابتة لا تبدو، بالرواية، معلقة فى فراغ، أو لا تتجسد منفصلة عن زمكانات أخرى تتماس معها وتتماس — فى الوقت نفسه — مع الزمن الخطّى، التاريخى؛ فيقرن الراوى بعض وقائع الدورات الطبيعية بما يوازيها من أحداث إنسانية (هكذا تتوازى، مثلا، تغيرات الفصول وتحولات شخصية من الشخصيات: "وحلت تغيرات حاسمة مثل تغيرات الفصول الأربعة. ما بين يوم وليلة تحولت حليمة البركة إلى ست بيت فلا خدمة ولا بيع.." — الرواية ص ٥٢٢)، كما قد يشير الراوى إلى مفردات الحياة اليومية فى سياق التعبير عن حركة الزمن ومروره: "مضى أسبوع فى إثر أسبوع. تتابعت الأيام بلا مبالاة. شغل الناس بالشمس والليل والنهار والطعام. أيقنوا أن المعلم لن يرجع إلى حارته" (ص ٣٩٥). كذلك قد يُلمح الراوى إلى المعالم الأساسية فى بعض الفترات الزمنية بشكل من أشكال الرصد الإجمالى المختزل، دون تفصيل: "هكذا مضت السنون بخير لا يذكر وشر لا يحصى" (ص ٣٢٣). وفى حالات أخرى، يتوقف الراوى عند زمكانات طبيعية، دورية ثابتة، ويقرنها — خلال نزوع شبه تأريخى — بوقائع تنتمى إلى حيوات محددة، فردية، سيكون لها — فيما بعد — حضورها الكبير فى مجرى "الحياة العامة" — إن صح التعبير — للحارة، أو فى مدار الدورات/الحكايات الكبرى

بها. ويتصل هذا ــ فيما يتصل ــ بذلك المنحى الذى يمكن ملاحظته فى كتابات بعض المؤرخين العرب القدامى، التى تتجاور فيها أحداث تنتمى إلى ظواهر الطبيعة وأخرى ترتبط بشخصيات مؤثرة فى الحياة السياسية أو الاجتماعية.. إلخ: "وتربع صيف مزدهر بالبطيخ والشمام والعنب. سرعان ما وثب إلى الفتونة سمكة العلاج" (ص ٣٧٣)، "وتتابعت الفصول (...) حتى جاء اليوم الموعود" (ص ٨٦).

مع حضور الزمكانات الدورية المتنوعة (التى لا يغير من اطرادها حدوث بعض وقائع استثنائية، مثل الوباء ــ انظر ص ٥٣ ــ أو إفلاس تاجر ــ انظر ص ١٨٤ ــ مثلا)، تحتفى الرواية احتفاء واضحا بالتقاط ماهو بَينىّ، كامن أو كائن فى منطقة مراوغة تقع على تخوم دورات واضحة المعالم. تشير الرواية، مثلا، داخل الدورة الطبيعية لليوم الواحد، إلى وقت مثل "الفجر" يقع بين الأوقات، كما تشير كثيرا، خلال رصد الأماكن، إلى مكان مثل "الممر" أو "الدهليز" يقع بين الأمكنة. هكذا تستوقفنا ترديدات متعددة من مثل: "فى ظلمة الفجر العاشقة.. "(ص ٥)، "يستيقظ فى الفجر. إنه يألف ظلمته.." (ص٢٣)، "بات صديقا للنجوم والفجر" (ص ٦٤).. إلخ، أو: "فى الممر العابر بين الموت والحياة" (ص ٥)، "هكذا اخترقا الممر" (ص ٥٧)، "همست (...) وهى تتقدمه فى الدهليز" (ص ١٢٣).. إلخ. وهذه كلها، وغيرها كثير بالرواية، موصولة بزمكانات ــ وأحيانا بأحداث ــ ذات طابع انتقالى، واقعة مواقع تنوس بين النهار والليل، الحياة والموت، الإقامة والرحيل، الغفلة والمعرفة، البراءة والتجربة، وما إلى ذلك.

فضلا عن مثل هذا الاحتفاء الذى يمكن فهمه على أنه نوع من التساؤل حول الحدود المتعارفة للدورات الواضحة، أو نوع من الإيماء إلى ذلك العالم الغامض الذى يجتذب بؤرة الاهتمام إلى ما هو واقع خارج الظاهر القريب المطروح، نجد احتفاء من نوع آخر، يُعنى بالربط بين "الدورات" والــ"قانون" الذى ينتظمها كما ينتظم عالم الرواية كله: الحركة أو عدم الجمود (ويمكن هنا أيضا الرجوع إلى تحليل أشكال الحركة: "الرتيبة اليسيرة الهامدة المتعالية المعادة" والحركة "فى دورات هى دورات الحياة" ــ فى مقالة د. يحيى الرخاوى المشار إليها[٢٢]): "لا دائم إلا الحركة. هى الألم والسرور. عندما تخضر من جديد الورقة، عندما تنبت الزهرة، عندما تنضج الثمرة، تمحى من الذاكرة سفعة البرد وجلجلة الشتاء" (ص ٢٥). وهكذا، تبعا لهذا الاحتفاء، يغدو العالم كله (بما فيه من حيوات الشخصيات التى تظهر وتختفى فى حارة الحرافيش، مسرح الحياة الرحيب، وبما تحتويه هذه الحيوات من عواطف ومشاعر وأحلام وآلام..إلخ)، مراوحا بين مد وجزر، مندرجا فى مدارات تجسد معنى التمام والنقصان، الازدهار والأفول، فى أطوار تتناوب وتتبادل مواقعها (هكذا يصبح للحب، مثلا، فصوله التى توازى فى تناوبها دورات فصول الطبيعة، منها "فصله الوردى" ــ انظر ص ٢٢٩). وهذه الحركة التى تمنح عالم الرواية، على مستوى ما، إيقاعه الدورى، تهب هذا العالم، على مستوى آخر،

التدفق السيار الذى يمضى به — "قدما كما يقال" — إلى الأمام، بما ينفى عن حكايات الرواية العشر منحى الثبات أو التكرار أو حتى التشابه.

صحيح أن التكية تبقى عبر الحكايات جميعا، راسخة، واحدة وحيدة، تنهض بذاتها فى مكان خاص بها وزمن مميز لها (يكاد يكون ملمحا من ملامح "ثبات الحاضر الإلهى الذى يضم الماضى والحاضر والمستقبل فى وحدة نظرية"[٢٣])، وتقترن بإيقاع متفرد، ثابت ممتد خلال الأزمنة، هو علامة عليها؛ قوامه الأناشيد الغامضة التى يغدو ترديدها نفسه أشبه بوحدات زمنية ("وتتابعت الأيام على أنغام الأناشيد.." — ص ١٤١، "وتتابعت الفصول وظلت التكية تشدو بالأناشيد الغامضة" — ص ٨٦.. إلخ)، وصحيح أيضا أن دورات الطبيعة، فى عالم الحارة، تظل ثابتة متصلة.. ولكن، مع ذلك كله، مع كل ما يبقى ويظل، فإن الحكايات العشر المتتالية بالرواية تعبر فى أغلبها — زمكانيا — عن رحلات وتجارب متنوعة ومتباينة: لإقامة العدل أو للطموح إليه أو للنأى عنه أو للحلم باستعادته. إن زمكانات كل شخصية محورية بكل حكاية من الحكايات العشر، بهذا المعنى، لا تتطابق وزمكانات الشخصيات الأخرى بالحكايات الأخرى (نشير هنا إلى "عناوين" هذه الزمكانات فحسب، وكل منها يستحق تحليلا مفصلا: زمكانات عاشور، فى الحكاية الأولى، هى زمكانات الخلق، العبور، الهجرة والعودة — مع حضور زمكان التكية. زمكانات شمس الدين، بالحكاية الثانية، هى زمكانات صراع المقدس والدنيوى. وزمكانات "الحب والقضبان"، الحكاية الثالثة، هى زمكانات الانقسام والعجز. وزمكانات "المطارد"، الحكاية الرابعة، هى زمكانات الرحلة، الغياب والإياب. وزمكانات "قرة عينى"، الحكاية الخامسة، هى زمكانات تزاوُج المتناقضات. وزمكانات "شهد الملكة"، الحكاية السادسة، هى زمكانات الصعود والسقوط — ونجد إرهاصا لهذا التناول فى روايتى نجيب محفوظ "بداية ونهاية" و"القاهرة الجديدة". وزمكانات "جلال صاحب الجلالة"، بالحكاية السابعة"، هى زمكانات العبث، تحدى الموت، العدم، التوق إلى الخلود. وزمكانات "الأشباح"، بالحكاية الثامنة، هى زمكانات الظلمة المتكاثفة، المدلهمة، الحبلى — مع ذلك — باحتمالات ثورة. وزمكانات "سارق النعمة"، بالحكاية التاسعة، هى زمكانات التطهر، المعرفة التى تعوزها القوة، ثم زمكانات الحصار والموت. وزمكانات "التوت والنبوت"، فى الحكاية العاشرة الأخيرة، هى زمكانات رحلة التنامى الروحى والمعرفى، ثم زمكانات التفاف الجماعة وتحققها، وتنتهى أيضا إلى زمكان تصالح السماوى والأرضى، المقدس والدنيوى. وفى كل مفردة من المفردات الزمكانية هنا، تتمثل أزمنة وأماكن متعينة، بما يجعل الحكايات العشر تنأى عن الدوائر المتكررة؛ العالم هنا مفتوح على امتداد وتنوع معا). وإذا كانت الحكاية الأخيرة تستعيد بعض ملامح الحكاية الأولى، وبعض مسماها أيضا، فلسنا هنا إزاء دائرة تنطبق فيها نقطة البداية

ونقطة النهاية؛ أو نقطة الانطلاق ونقطة الوصول، فخارج هذه الاستعادة يطل علينا العالم، ونطل عليه، فى الحكايتين، من جهتين وعبر سياقين متباينين تماما.

(٧ ـــ ١)

بدأت (زقاق المدق)، إذن، بزمكانات العالم الذى يراوح فى موقعه علـــى مـــدار متكرر، ثابت مطمئن، وانتهت إلى هذه الزمكانات أيضا، بل ـــ أكثر مـــن هـــذا ـــ جسدت ثمنا فادحا يمكن أن يبذله البعض كـــ"تبعة" لمحاولة الخروج من هذا المدار، أو الخروج عليه. أما "الثلاثية" و(أولاد حارتنا) و(الحرافيش)، فتناولت ـــ بطرائق منوَّعة ـــ الكيفيات التى يمكن خلالها أن تختل المدارات، أو تتعدد، أو تتغـــاير، أو تنتفى بأشكال أخرى من الحركة ليست دائرية ولا مغلقة. وهذا الانتقال مـــن ذلـــك المنحى الراصد للثبات فى (زقاق المدق) إلى ذلك التوجه المحتفى بمعنى التحـــول فى "الثلاثية" و(أولاد حارتنا) ثم خصوصا (الحرافيش)، يتصل ـــ فيما يتصل، فى هذه الروايات الثلاث ـــ باستكشاف فعل الزمن من حيث هو قوة "مغيرة" و"مغَّيـــرة" فى آن، لا تدفع ولا تدافع فعلها أية مقاومة، ولا يصمد فى مواجهتها أى تحصين.

(٧ ـــ ٢)

فى (السكرية)، كما لاحظنا، ثمة تغير كان قد بدأ يدب ولاحت آثار خطاه. هـــذا التغير الذى "أدرك أهل البيت أنفسهم" فيما يقول الراوى (الرواية، ص ٥)، وطـــال كل واحد منهم بنصيب، يتشخص فى الرواية كقوة عاتية لا قبل لأحد بإيقاف زحفها أو مناوأة جبروتها. قانون هذه القوة الذى تنبنى عليه وتفصح عنه أن "كل شئ يمكن ـــ وربما يجب ـــ أن ينقلب رأسا على عقب" فيما يرى الراوى إذ يـــوازى كمـــال (انظر الرواية ص ٥٣). وفى سياق تجسيد هذا المعنى نشهد بالرواية تلك التغيرات الجسدية التى تقعِد الأب ـــ وقد كان صحيح البدن إلى حد يكاد يكون غير عادى ـــ وتحدد إقامته داخل البيت، وتجعله وأمينة يتبادلان أماكنهما، كما نـــشهد مـــساحات واسعة فى سرد الرواية توصِّف ما جلبه الزمن من مظاهر جديـــدة، جزئيـــة حقـــا ولكنها إذ تتجاور، وتتكامل فى صورة ما، تبلور معنى أن هناك "دنيا أخرى تشب" (انظر مثلا الراوية ص ١٢١). وفى سياق التعبير عن هذا التغير تستوقفنا إشارات عدة لقيم مختلفة ـــ مثلا ـــ غدا يعرفها أبناء "الجيل الجديد" (انظـــر الروايـــة ص ١٢١)، ونشهد ـــ بوضوح يشارف حدود الشرح ـــ كيف يرى بعض شخـــصيات الرواية الزمن "عدوا"، متربصا دائما، ذا قدرة هائلة علـــى أن يفـــرض تغيراتـــه الحاسمة. من ذلك، مثلا، ما يراه كمال: "لن يمنى الإنسان بعدو أشـــد فتكـــا مـــن

الزمن"[٢٤] (ص ٢٤٥)، ومن ذلك أيضا ما يذكره ياسين — بمنطقه، وخلال تصوره الخاص للعالم ، وهو تصور جسداني صرف — عن آثار الزمن التى بات يلمسها؛ فيقارن بين زمنين، ماض وحاضر، من حيث "الصحة" و"العجز": "لم تعد الصحة كما كانت (...) فى الزمن الأول كان الرجل يتزوج فى الستين من عمره، أما فى زماننا الغادر فابن الأربعين يسأل أهل العلم عن الوصفات المقوية، والعريس فى شهر العسل يوحل فى شبر ماء" (ص ١٨٩)، أو يصف بضمير جمعى ما فعله الزمن به وبصحبه: "— إن الزمن أدبنا أكثر مما ينبغى، والشئ إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده، ولذلك ترانا غير مؤدبين" (ص ٢٩٠).

* * *

نعم! لقد أدركت سطوة الزمن أغلب أهل البيت، أى الشخصيات الأبرز فى الرواية. أما خارج البيت، فى العالم الواسع المترامى الذى لم — ولن — يكف عن حركته الدائبة، ماضيا فى تدفقه بعيدا عن الإيقاع الدورى الذى كان ينتظم البيت وأهله، فهناك أزمنة أخرى عدة، وهناك أشكال متنوعة لأثر الزمن وللإحساس به على السواء. لا تتوقف الرواية تفصيلا عند هذا كله، ولكنها تشير بسرعة — فيما تشير — إلى تصورين يتصلان بهذا المعنى. يقول الأستاذ عدلى كريم، اليسارى الذى انتمى "أحمد" إلى بعض أفكاره: "الزمن معنا" (انظر الرواية ص ٢٩٧)، بينما يتساءل عبد الرحيم باشا، الوفدى العجوز، متأوها بين مريديه من الشبان المردان: "أيام زمان! آه من أيام زمان! يا أولاد لِمَ نكبر؟!!" (ص٣٠١) — يقصد: "لِمَ نشيخ ونتلاشى؟!".

(٧ — ٣)

وفى (أولاد حارتنا) تناوش تغيراتُ الزمن الخطّى الدورات الكبرى الأساسية. طوال الرواية يتم الحفاظ على امتداد هذا الزمن الخطّى وتعاقبه (متمثلا فى ترقيم الفصول المتتابع المتراتب بغض النظر عن أقسام الرواية: أدهم، جبل، رفاعة، قاسم)، ولكن هذا الامتداد يمضى — فى الوقت نفسه — فى مسارات جانبية، إلى حيث تلك الدورات الكبرى القائمة على انتقالات متشابهة المعالم بالرواية (الحلم بالعدل والسعى إليه وإقراره لوقت قصير..إلخ) بالرواية. كأننا، فى آن واحد، إزاء نوع من الحركة المتزامنة المزدوجة المعروفة فيما يسمى قانون الحركة الدوامية للغازات والسوائل: حركة طولية من الوراء للأمام، من المنبع إلى المصب، وحركة جانبية من الضفتين إلى الوسط وبالعكس. وتتسم هذه الحركة بشكل من أشكال الاستمرار، لا يتوقف أو ينكسر إلا مع تجربة "عرفة" التى تضمنت "وقائع استثنائية"، منها إسقاط الهالة المحيطة بثوابت طالما لاحت أزلية، ومنها ذلك

التساؤل الملح المقلق الذى تفجر مع الناظر "قدرى" حول الموت والسبيل للخلـــود. وبوجه عام، يمكن ملاحظة أن حركة الزمن فى (أولاد حارتنا) ليست متحررة ولا منفتحة دائما على مستقبل ما، بل هى — فى دورات الرواية جميعا، باستثناء دورة عرفة أيضا — منجذبة إلى أنموذج ثابت، نازعة إلى زمكان مراود، مكـــان مـــشبّع بزمن قديم، أو ربما "أزلى" (يتمثل فى "البيت الكبير")، حيث فردوس الراحة التى لا يسبقها تعب ولا يعقبها ألم، أى حيث اللحظة الخالدة المتأبية على تغيرات الزمن. إن حركة الزمن هنا استعادة وليست تدفقا للأمام، اجترار لما تمّ تعرُّفه وليست اندفاعا نحو مجهول. عرفة وحده، وتجربته، يمثلان معنى من معانى الذهاب إلـــى (فـــى قراءة أخرى: معنى من معانى الانسياق نحو) غامضٍ ما، ماثل هناك فـــى زمـــن آخر، منتم إلى ما لم يأت بعد، مهيأ لاحتمالات مبهمة متكثرة. ولكن عرفة، حتـــى النقطة الزمنية الأخيرة بالرواية، تم "توظيف" تجربته كلها، ومن ثم حـــصر زمنـــه كله، داخل حدود الحاضر وشروطه، ومن ثم اكتملت مصادرة — أو علـــى الأقـــل توجيه — تصوراته حول المستقبل، وذلك بفعل قدرة الناظر على سجنه (وعجزه هو عن أن يدافع عن نفسه) مرتين، بطريقتين: السجن المغلق داخل بيت الناظر الـــذى أقفل بابه على عرفة، والسجن المفتوح خارج هذا البيت حيث لم يعد بمقدور عرفة التحرك بين أهل الحارة بعدما عرفوا عنه ما أريد — فحسب — لهـــم أن يعرفـــوه. يضاف إلى هذا أن عرفة نفسه لم يتحرر أبدا من ربقة الحاضر — ولم ينفصل تماما عن جذب الماضى له — بما يمكن أن يجعله ينتمى حقا إلى الزمن المحتمل. لقد ظل مدفوعا — إلى حد، فى تجربته كلها — بالرغبة فى الانتقام، وهى رغبة تنتمى إلى الماضى (الانتقام لأمه) ثم تنتمى إلى الحاضر (الانتقام لزوجه)، وبذلك ظل منصاعا لشروط هذين الزمنين ولإملاءاتهما، مما حجب عن عينيه مـــشهد الـــزمن المقبـــل المحتمل.

الرواية، إذن، تنتهى إلى دورتها الأخيرة، بمعالم تتباين ومعالم الدورات السابقة وإن لم تنفصل عنها تماما. ولكن فيما وراء السطور الأخيرة بالرواية، فيمـــا بعـــد كلماتها الختامية، يمكن أن تتناثر أسئلة — لعل بعـــضها جديـــد — حـــول الـــزمن وتغيراته الممكنة. نعم، لقد مات الجبلاوى نفسه (هل مات حقا ؟!!)، واختفى عرفة، بعد أن ترك (لمن ؟!) أثرا باقيا: كراسته الغامضة، وذكرى ما، وامتدادا — ربما — فى أخيه.. فهل هذه إمكانات قابلة، وكافية، للتكاثر والتناسل، ومن ثـــم قابلـــة لأن تومئ إلى أن عالم الرواية، خارج دوراتها جميعا، يمكن أن يقود إلى زمـــن آخـــر جديد، بملامح أخرى جديدة؟!.

(٧ـ ٤)

وفى (الحرافيش) يلوح الزمن، على الامتداد الطويل للحكايات العشر التى تحتشد بأجيال عدة متعاقبة، صاحب الفعل الأظهر فى صياغة عالم هذه الحكايات، وفى مقدمة ذلك صياغة مصائر شخصياتها التى تنتهى بالموت ــ حاصد كل حى بعد وقت طال أو قصر ــ الزاحف دوما بتغيراته المحتومة نحو المآل الأخير: "الأيام تتلاحق. ثمة مصير يتخايل عن بعد ولكنه راسخ ويقترب. لا شئ يؤخر خطوته (...) الشيب ينتشر. أيضا التجاعيد حول الفم والعينين. البصر يفقد حدته وكذلك الذاكرة.. إلخ" (ص ١٣٩). هذا هو الطابع الأوضح لفعل حركة الزمن هنا (وإن بدا أحيانا مرتبطا بفعلٍ آخر، مواتٍ وليس مناوئا، قادر على أن يغير المشاعر والعواطف التى يراد تغييرها: "حتى القلوب يغزوها الزمن بانسيابه بين النعومة والرقة" ــ ص ٢٥٣). ويوضع هذا النوع من حركة الزمن، دائما، فى مواجهة ذلك المنحى الدورى الذى يستجلب، فيما يستجلب، الولادة باعثة الحياة ومجددتها[٢٥]، وفارضة التوازن مع الموت. وبهذا المعنى يتجاور الإيقاع الدورى المجدِّد وفعل الزمن المبدِّد، لا يزيح أحدهما الآخر ولا ينفيه: "الشمس تشرق الشمس تغرب، النور يسفر الظلام يخيم، الأناشيد تشدو فى جوف الليل. غابت رضوانة فى بطن الأرض، غاب ابراهيم فى السجن، غاب بكر فى المجهول .. إلخ" (انظر الرواية ص ٢٠٤).

(٨)

من اختبار لا يزحزح الإيقاع الإيديلى الدورى الثابت فى (زقاق المدق)، إلى انتصار ــ يستوى فى حصيلته والهزيمة ــ لفكرة الزمن الذى يغير من هذا الإيقاع وربما ينفيه تماما فى "الثلاثية"، إلى تجسيد هذا الإيقاع والتوق إلى تغيير رتابته وثباته فى (أولاد حارتنا)، إلى التساؤل حول حدود هذا الإيقاع ووضعه دائما إزاء القانون الذى يصوغه من مبتدئه إلى منتهاه فى (الحرافيش)[٢٦]...يمضى تناول نجيب محفوظ لثبات المكان ومرور الزمن فى هذه الروايات الأربع، مجسدا مستويات متعددة للعلاقات الزمكانية، ورؤى لها تتطور وتتنوع من عمل لآخر. وإذا استثنينا (أولاد حارتنا) التى لا تستطيع، بحكم صياغتها، أن تتحرر تماما من التزام ما بموازاة تفاصيل عالم مرجعى قائم فى مسار البحث الروحى عن العدل، والحلم بالحديقة الخالدة والشذى المقيم، وطرح التساؤلات الكبرى حول قضايا الوجود والموت، والخير والشر..إلخ، فسوف نلاحظ أن فعل الزمن ــ الخطّى ــ يزداد وضوحا فى روايات محفوظ هذه من رواية لأخرى: من شبه غياب فى (زقاق المدق)، إلى حضور وتأثير متزايدين فى "الثلاثية" ثم فى (الحرافيش). وفعل الزمن

كان قد تم تناوله والتعبير عنه، كقضية قائمة برأسها، دونما ربط بأى إيقاع دورى، فى الرواية التى أصدرها نجيب محفوظ قبـل (الحـرافيش) بـسنتين؛ (حـضرة المحترم)، التى نهضت ــ فيما نهضت ــ على تناول مسكون، وربمـا مهـوَّس، بالإحساس بمرور الزمن. كما سوف يتوقف نجيب محفوظ عند فعل الزمن الـذى يمضى فى دأب لاهث فى أعمال تالية لـ (الحرافيش)؛ لن يخفت هـاجس الـزمن الذى يلح على أعمال نجيب محفوظ، بل سيظل يلح عليها حتى روايتـه الأخيـرة (قشتمر) التى جسدت ــ فيما جسدت ــ علاقة نموذجية فى تكافؤ حديها اللـذين لا يكفان عن التغير، دونما أى إيقاع إيديلى ودونما أى ثبات: المكـان الـذى تتتـابع وتتباين صفحاته عبر الزمن، كل صفحة بملامح وقسمات مغايرة مختلفة، والـزمن الذى "يسمعنا عجلاته ويرينا قبضته وهى تطوى الصفحة الأخيرة" (قـشتمر"، ص ١٤٥).

هوامش الفصل الأول

١ ــ عن الزمن الزراعى انظر: ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان فى الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص ٦٤ و ص ١٧٢ وما بعدها.

٢ ــ المرجع السابق، ص ص ٩٠، ٩١.

٣ ــ "الإيديلا" Idylle تشير إلى الحياة الرعوية البسيطة أو المشاهد المتصلة بحياة الرعاة، التى غالبا ما تنطوى على نوع من علاقات عائلية مطمئنة تتسم بالوداعة والقناعة والرضى، كما تشير إلى اللحن الموسيقى أو العمل الأدبى ــ المقطوعة الشعرية أو النثرية ــ الذى يصف تلك الحياة الرعوية.

٤ ــ متصل الزمن/المكان، أو "الزمكان"، Chronotope ترتبط صياغته، فى حقل النقد الأدبى، بالمفاهيم التى طرحها ميخائيل باختين (١٨٩٥ ــ ١٩٧٥)، فى أكثر من عمل له ــ خصوصا كتابه (أشكال الزمان والمكان فى الرواية). وقد انطلق عدد كبير من الدراسات النقدية من هذا المفهوم، وسعى بعضها إلى تعميقه. يمكن النظر فى:

-Laurin Porter, "Bakhtin's Chronotope: Time and Space in A Touch of the Poet and More Stately Mansions", Modern Drama, Vol. 34, Issue 3 (September), 1991.

- Rachel Falconer, "Bakhtin and the Epic Chronotope", in: "Face to Face: Bakhtin in Russia and the West", Editor(s): C. Adlam, R. Falconer, V. Makhlin,., A. Renfrew, Sheffield, 1997.

- R. Scott Bakker, "When the Happening Arrives Before the Place: A Chronotope of the Always-Already..", Eighth International Conference on Mikhail Bakhtin. University of Calgary, Canada, June 20-25 juin 1997, Editor: Antony Wall, University of Calgary, 1997.

٥ ــ ميخائيل باختين، المرجع السابق، صفحات: ١٩٥:١٩٠، و١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٦، ٢٠٧.

ويمكن أيضا مراجعة:

- Natalia Yakimenko, "Idyllic Chronotope in Delta Wedding", The Southern Quartely: A Journal of The Arts in the South, Vol. 32, Issue. 1, 1993.

- M. Waithe, "News from Nowhere: Utopia and Bakhtin's idyllic chronotope", Textual Practice, Vol. 16, N.3, Issue1, Routledge, part of the Taylor & Francis Group. December 2002.

٦ ــ حول وحدة المكان فى (زقاق المدق)، انظر: د. نبيل راغب، (قضية الشكل الروائى عند نجيب محفوظ ــ دراسة تحليلية لأصولها الفكرة والجمالية)، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٧٦ ، ص ص ١٠٦، ١٠٧.

٧ ــ يرى الأستاذ محمود أمين العالم أن "عبقرية" (زقاق المدق) تكمن "فى هذا الصدام بين زقاق المدق والحرب العالمية الثانية". (انظر كتابه: "تأملات فى عالم نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٤١). وهذا قول يلخص صدام المكان والزمن التاريخى.

٨ ــ راجع: د. محمد بدوى، "المصيدة والفرائس"، جريدة "أخبار الأدب"، ع. ٥٩٦، القاهرة، ١٢ ديسمبر ٢٠٠٤.

٩ ــ يشير غالى شكرى إلى "انطلاق محفوظ" فى هذه الرواية "من المقهى، فالزقاق، فالعالم..". انظر كتابه: "المنتمى ــ دراسة فى أدب نجيب محفوظ"، مكتبة الزنارى، القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٣٣.

١٠ ــ عن أهمية المكان فى هذه الرواية، انظر: سليمان الشطى، (الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ)، المكتبة العصرية، الكويت، ١٩٧٦، ص ١١٧.

١١ ــ عبارة الراوى هذه تتجه، بشرح مستتر، إلى "مروى عليه" يعتمد قياسا آخر، مجردا ومعياريا، فى تحديد الزمن، غير القياس الذى تعتمده شخصيات الرواية. وقد لاحظت د. سيزا قاسم أن "إيقاع الثلاثية إيقاع فلكى، فالنهار والليل وفصول السنة والمواسم ألصق بشخصيات الثلاثية من الساعة والنتيجة".

انظر: د. سيزا قاسم، (بناء الرواية، دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٧٥.

١٢ ــ كانت الثلاثية كتابا واحدا قبل نشرها. وقد تم تقسيمها إلى أجزاء تيسيرا للنشر فحسب.

١٣ ــ أشار الأب جاك جومييه إلى حضور معنى التغير فى "الثلاثية". انظر: "ثلاثية نجيب محفوظ"، أعيد نشرها ضمن كتاب (نجيب محفوظ ــ نوبل ١٩٨٨ ، كتاب تذكارى)، وزارة الثقافة، القاهرة، د. ت. ص ٦٨.

١٤ ــ توقف د. حمدى السكوت عند ملامح هذا "البيت التى تباينت تماما من زمن الرواية الأول إلى زمنها الأخير. فالبيت "الذى كان يعج بالمرح والحيوية (...) والذى كانت تجلجل فيه ضحكات ياسين وفهمى وكمال وعائشة وخديجة وأمينة (...) أصبح يغلق أبوابه الآن على عائشة المحطمة بعد وفاة زوجها وأبنائها، وعلى كمال الذى جاوز الأربعين ولم يتزوج..إلخ". انظر: "تجربتى مع نجيب محفوظ"، ضمن كتاب (نجيب محفوظ ــ نوبل ١٩٨٨)، المرجع السابق، ص ص ٧٩، ٨٠.

١٥ ــ فى سياق تعبير الرواية عن مكان رحب وزمن ممتد، يشير د. صـــلاح فضل إلى أن نجيب محفوظ قد لجأ فى هذه الرواية إلى "تكنيك التصغير"، إذ وقــف "على مسافة بعيدة من مدى بصره"، و"حاول أن يحيط علما لا بالمكان فحسب، بـــل بالزمان أيضا".

انظر: د. صلاح فضل، (شفرات النص ــ مدخل سيميولوجى إلـــى الظـــاهرة الأدبية"، دار الآداب، بيروت، ص ١٥.

١٦ ــ انظر: (الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور)، ترجمـــة وتقـــديم سعيد الغانمى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص ٥٣.

١٧ ــ انظر: د. فيصل دراج، "الرواية وتأويل التاريخ ــ حين يصحح نجيـــب محفوظ رواية بأخرى"، مجلة "الكرمل" العدد ٧٢/٧٣، صيف ٢٠٠٢، ص ١٥٧.

١٨ ــ (الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور)، سبق ذكره، ص ٥٣.

١٩ــ هذه العودة المتكررة إلى حال الحارة فيما قبل تغيرها يمكن أن تقود إلـــى النظر إليها كأنها "حارة نمطية [هل المعنى المقصود أن حالها ثابت نمطى؟!] (...) وكلما كرس الكاتب بعض السطور لوصفها كرر نفس التفاصيل.. إلخ".

انظر: ريشار جاكمون، "الكاتب والسلطة والتاريخ، قراءة فـــى أولاد حارتنـــا"، جريدة "أخبار الأدب"، ع. ٥١١، القاهرة ٢٧ أبريل ٢٠٠٣.

٢٠ ــ نشرت هذه المقالة فى مجلة "فـــصول"، المجلـــد التاســـع، العـــدد الأول والثانى، القاهرة ١٩٩٠. وأعيد نشرها فى كتاب د. يحيى الرخاوى (قراءات فـــى نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢. وسوف نحيل إلى صفحات الكتاب.

وقد تم "السطو" (هل هناك كلمة أخرى؟!) على هذه المقالة (المطولة)، بنـــصها الكامل مع استبعاد هوامشها فحسب، ونشرت فى كتاب بعنوان (نجيب محفوظ بين الرواية والأدب الروائى)، تأليف [كذا!] الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطى (هـــل هذا اسم حقيقى؟!)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤.

٢١ ــ د. يحيى الرخاوى، (قراءات فى نجيب محفوظ)، ص ٩٤.

٢٢ ــ انظر: المرجع السابق، ص ١١٣ وما بعدها.

٢٣ ــ (الوجود والزمان والسرد)، سبق ذكره، ص ٥٣.

٢٤ ــ تلاحظ د. سناء صليحة أن الزمن فى أعمال نجيب محفوظ "يتجلى دائما فى صورة مزدوجة متناقضة كعدو وحليف للإنسان فى آن واحد". وإن كانت تربط بين الأعمال التى "تبرز فيها صورة الزمن كحليف" وبين "تلك الأعمال التى يطلـــق عليها عادة وصف الواقعية".

انظر مقالها: "معنى الزمن فى أدبه الروائى"، جريدة "الأهـــرام"، القـــاهرة، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨. منشور أيضا فى: فاضل الأسود (اختيار وتصنيف)، (الرجل والقمة

ـــ بحوث ودراسات)، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩. انظر ص ص ٤٦٣، ٤٦٤.

وقد كرر د. محمد أحمد القضاة هذا المعنى، بالعبارة نفسها، دونما إشارة لصاحبة المعنى والعبارة. انظر كتابه (التشكيل الروائى عند نجيب محفوظ ـــ دراسة فى تجليات الموروث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٠، ص ١١٥.

و"الثلاثية" التى تنتمى إلى "تلك الأعمال الواقعية" لا يبدو فيها الزمن حليفا بهذا الوضوح، بل لعله لا يبدو حليفا على الإطلاق، فيما نتصور.

وقد توقف عدد من النقاد عند أثر الزمن فى هذه الرواية، وفى أعمال نجيب محفوظ عموما، من حيث هو جالب للتغير المؤلم، مبدد للإنسان، ومنطو على مأساة الفناء..إلخ. انظر على سبيل التمثيل:

ـــ د. على الراعى، (دراسات فى الرواية المصرية)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٥٢.

ـــ د. شكرى عياد، "عبقرية نجيب محفوظ"، ضمن كتاب (نجيب محفوظ ـــ نوبل ١٩٨٨ ، كتاب تذكارى)، سبق ذكره، ص ١١٠.

ـــ د. محمد حسن عبد الله، (الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٥٢.

ـــ د. فاطمة الزهراء محمد سعيد، (الرمز والرمزية فى أدي نجيب محفوظ)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١١٩.

ـــ د. رجاء عيد، (قراءة فى أدب نجيب محفوظ ـــ رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٩، ص ١٢٠ ومابعدها.

ـــ رشيد العنانى، (نجيب محفوظ ـــ قراءة ما بين السطور)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ص ٣٦، ٣٧.

٢٥ ـــ راجع: د. يحيى الرخاوى، المرجع نفسه، ص ٩٥ وما بعدها.

٢٦ ـــ يناقش هانز ميرهوف قضية النظريات الدائرية للزمن ويشير إلى أن هذه النظريات "تعطينا حسا بالاستمرار والوحدة والتعرف مع التاريخ البشرى ككل"، ويرى أن التصورات الدائرية للزمن لا تزال ماثلة كإطار نظرى يمكن على أساسه كتابة تاريخ جامع شامل. وهذا كله قائم رغم الانتقادات التى يمكن أن توجه إلى هذه النظريات أو التصورات.

انظر: هانز ميرهوف، (الزمن فى الأدب)، ترجمة د. أسعد رزوق، مراجعة العوضى الوكيل، مؤسسة سجل العرب، بالاشتراك مع فرانكلين، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٢، ص ص ١١٤، ١١٥ وماقبلهما.

الفصل الثانى

الحنين إلى البيت القديم

(١)

يلح تناول موضوعة "البيت القديم" على مجموعة من روايات نجيب محفوظ تنتمي إلى تواريخ صدور متباينة: (السراب) ١٩٤٨، "الثلاثية" ١٩٥٦ و١٩٥٧، (أولاد حارتنا) ١٩٥٩، (السمان والخريف) ١٩٦٢، (ميرامار) ١٩٦٧، (قلب الليل) ١٩٧٥، (أفراح القبة) ١٩٨١، (الباقى من الزمن ساعة) ١٩٨٢، (يوم قتل الزعيم) ١٩٨٥. قد تبدو هذه الموضوعة مركزية فى بعض هذه الروايات وغير مركزية — وأحيانا هامشية — فى بعضها الآخر، كما قد تتنوع ملامح البيت القديم، وصياغاته، وتتعدد ألوان العلاقة به، وتتباين صور أولئك الذين يعيشون فيه، أو ينتمون إليه، أو يستحضرونه من مكان آخر أو من زمن آخر، وأيضا قد تتغاير مواقعهم إزاءه ودرجة وثاقة الأواصر التى تربطهم به أو تربطه بهم، كما قد تتباين رغبتهم فى العودة إليه أو الإمعان فى النأى عنه.. إلخ، لكن يظل "البيت القديم"، مكانا وزمنا، يمثل تناولا مهما فى هذه الروايات، يسهم — إلى حد بعيد — فى تشكيل عوالمها.

(٢)

البيت القديم، زمكانيا، يعد مكانا "مشبعا بالزمن"، يلتقى — من زاوية — و"القصر القديم" فى الروايات التاريخية الكلاسيكية الغربية؛ إذ فى أركان ذلك القصر — فيما يرى ميخائيل باختين — ترسبت آثار الزمن، وفي جنباته تلوح معالم حيوات سادته، أو فيه تكمن ذكرياتهم.. إلخ[١].

والبيت القديم، كذلك، يمكن أن يمثل حالة من حالات إخضاع المكان لعوامل الزمن، من حيث "اصطباغه بالزمن النفسى والتاريخ المحدد للشخصية"[٢]. وإذ يتم استحضار البيت القديم، من موقع النأى عنه فى الزمن أو المكان أو فيهما معا، فنحن إزاء زمن جديد مختلف؛ ففعل الاستحضار نفسه "لازمانى"؛ "إذ إنه يبدو بلا تاريخ ولا دليل زمانى ملازم له. إنه إمكانية ثابتة أو لازمانية. وقد ينبجس الاستحضار داخل الوعى فى أى زمان أو مكان، مما يسبغ عليه صفة كونه ماوراء الزمن والمكان"، و"ما يجرى تذكره، أى مضمون الاستحضار، ينتمى إلى البعد نفسه"[٣]. خلال موضوعة البيت القديم، واستعادته، إذن، يمكن استكشاف إزاء مستويات متنوعة للمكان وللزمن على السواء. وهذه المستويات يمكن أن تتحقق، روائيا، بأشكال وطرائق شتى، تتعدد بتعدد وجوه تناول البيت القديم، وتتباين بتباين سياقات هذا التناول، معا.

البيت؟ القديم؟ "البيت القديم"؟

البيت، مكانيا، هو تعبير عن عالم المأوى، الانتماء، الحماية، التقارب، الحميمية والخصوصية.. إلخ. و"قدم" هذا البيت، زمنيا، إيماء إلى ماض كان حاضرا قبل أن ينتهى إلى حاضر آخر، أو قبل أن يتوارى ليحل ــ مكانه ؟! ــ حاضر آخر. و"البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال"[٤].

على مستوى ما، ثمة انفصال غالبا عن هذا البيت، أو ثمة نأى عنه. . انتقال إلى مكان آخر، أو إلى زمن آخر، أو إلى زمن ومكان آخرين. ومن هذا الموضع، فى الحاضر الراهن، أى من موقع مغاير لذلك الذى كان عندما لم يكن هذا البيت "قديما"، تستعاد صورة الوجود فيه، لتدرأ الإحساس بوطأة افتقاد، وربما فقدان، معانيه اللصيقة به (: المأوى، الألفة، الانتماء.. إلخ)، أو لتناوئ غياب زمنه الذى نأى به، وربما ولى بمعانيه.

لم تكن الذات التى تفتقد البيت القديم، أو تستعيده، الآن، تحيا وحيدة داخله (وإلا كان سجنا!). ثمة آخرون وأخريات، على الأرجح، كانوا وكن فى ذلك البيت. الأم، غالبا، على رأس هؤلاء. وربما كان هناك الأب والإخوة والأخوات. كانت هنالك، أيضا على الأرجح، تجسيدات ما لأواصر الدم، وذكريات عن دفء القربى[٥] وملاذ الحصن واللعب واللهو، والبراءة، والتعرف والاكتشاف. ليس من السهل قطع هذه الأواصر أو نسيان تلك الذكريات؛ ومن هنا ينبثق إلحاح البيت القديم، من موضعه المتباعد فى الزمن والمكان، على الشخصية فى زمن ومكان آخرين. إنه ــ على الرغم من مرور الأيام والسنوات بما جعله قديما، وعلى الرغم من تباعد المسافة عنه بما جعله نائيا ــ لا يزال قريبا، ماثلا، وأحيانا ملاحقا ملحاحا، فى زمن استحضاره ومكان استعادته؛ لا يزال متنقلا ــ من ثم ــ عبر أزمنة مرت (بين زمنه وزمن استعادته) أو مرتحلا عبر مسافة تم قطعها، ويمكن أن تكون مسافات متعددة (بين موقعه وموقع استرجاعه)، وأحيانا متنقلا مرتحلا معا.

قد يتصل ــ وغالبا ما يتصل ــ باستحضار البيت القديم توقٌ له أو نزوع إلى العودة إليه. يومئ هذا التوق، أو ذاك النزوع، إلى رغبة ــ كامنة أو مستترة ــ فى اجتياز زمن ومكان ماثلين، باتجاه زمن البيت ومكانه. وهذه الرغبة (التى لا تعدو كونها رغبة، أى محض حنين مقترن باستمرار حالة النأى عن البيت) تمثل جزءا مما يمكن أن يقود إلى ما يسمى "استعارة العودة إلى البيت"؛ وهى "أن يبتعد الإنسان عن بيته ويكون فيه فى وقت واحد، أن يشت به المنأى وترفرف روحه فوقه فى مدار استعارى عائد إلى البيت الأول:

كم منزل فى الأرض يألفه الفتى

وحنينه أبدا لأول منزل"[٦]

بالخروج من البيت والكون فيه فى الوقت نفسه، بالنأى عنه والتوق إلى عالمه معا، يتكون ذلك الوضع الإشكالى الماثل، والذى سيظل ماثلا باستمرار، وتقريبا بلا إمكان لنفيه أو حله. لقد تحقق وتأكد واكتمل الانتقال بين مكانين، زمنين، عالمين، على الأقل، ولم يعد بالمستطاع سوى حنين محال الإشباع لنفى هذا الانتقال الذى تم بالفعل. إننا، هنا، لسنا فحسب إزاء نزوع "للعودة" بل إزاء نزوع "للاستعادة"؛ لاسترداد مكان قد تناءى وتغير (وربما لم يعد له وجود إلا فى الذاكرة)، وللإمساك بزمن قد مر وانقضى، انتهى وولى (لم يعد له وجود إلا فى المخيلة). ومن هنا، فهذه الاستحالة تجعل من حنين العودة إلى البيت القديم "حالة" موازية — من وجوه عدة — لحنين العودة إلى حضن الأم، أو إلى رحمها، وموازية أيضا للتوق إلى الفردوس الأول المفقود.

(٢)

فى المقارنة بين الحياة داخل الرحم والحياة خارجه، يشار كثيرا إلى ما يتصل بتجربة جسدية ونفسية، فى آن.

جسديا، داخل الرحم، دفء دائم وراحة تامة واحتواء متصل واعتماد مطلق على الغير.. إلخ. وخارج الرحم تقلب وتغاير فى ذلك كله، وأحيانا نقيض لذلك كله. ونفسيا، داخل الرحم، إحساس بالأمان، وبالإحاطة، وبالحماية، وبالحنان والمشاركة. وخارج الرحم تقلب وتغاير فى ذلك كله أيضا.

لكن الإنسان الذى قُذِف به خارج الرحم قد أُلقى به إلى عالمه الخليق بالحياة فيه، إلى تجربته الحقيقية فى الحياة. ومن هنا، فنزوع العودة إلى الرحم، فيما يرجَّح، هو شكل من أشكال النكوص أو الهرب، تدفع إليه وطأة المعاناة والمكابدة فى العالم القائم خارج الرحم. وقد يغدو هذا النزوع حالة مرضية إذا ما اقترن بالرغبة فى العودة "الكاملة" إلى داخل الرحم؛ إلى ما قبل الحياة الفعلية خارجه. ويرى إيريك فروم أن بعض الناس "مولودون ميتين بكل معنى الكلمة، ويستمرون فى الحياة فسيولوجيا على حين أنهم يتوقفون ذهنيا بالعودة إلى الرحم، إلى الأرض، إلى الظلمة، إلى الموت (...). وكثيرون غيرهم يسيرون مسافة أبعد فى طريق الحياة. ومع ذلك لا يستطيعون أن يقطعوا الحبل السرى قطعا كاملا (...) ويظلون مرتبطين تواكليا بالأم، بالأب، بالأسرة، بالدولة، بالمنزلة، بالمال، بالآلهة، وما إلى ذلك (...) ولذلك لا يصبحون مولودين تماما". والعودة إلى الرحم فى تصور فروم غير ممكنة، أو هى محالة التحقق، "فما إن ينتَزع الإنسان من وحدته الفردوسية ما قبل البشرية مع الطبيعة حتى يصير غير قادر على العودة حيث جاء، فهناك صنارتان لهما سيفان متقدان تعترضان سبيل عودته. ولا يمكن إلا فى الموت أو فى الجنون أن تتم العودة — لا فى الحياة وسلامة العقل"[٧].

ويمكن، هنا، ملاحظة وجود متصلين اثنين مرتبطين بنزوع العودة إلى الـرحم؛ الأول متصل "الأرض ــ الظلمة ــ الموت"، والآخر متصل "الفردوس ــ الأصل". المتصل الأول قد يتمثل معنى المتاهة؛ فصورة "الأرض كأم (...) والرغبة في العودة إلى المرحلة "المضغيّة" للحياة في الرحم" تفسران "علة اعتبار المتاهة labyriathos صورة لجسد الأرض ــ الأم. فالمتاهة (...) كانت موضعا لدفن الموتى. وولوج المتاهة يُرَدّ (...) إلى دافع العودة طقسيا إلى رحم الأم"[8]. أما المتصل الثاني، الفردوس أو جنة التكوين الأولى، فيرتبط بأن "تجربة الوجود في الرحم يمكن أن تفسَّر كما تفسر أساطير التكوين. والتكوين يمكن أن يُنظر إليه كاستعارة لتجربة الرحم والسقوط؛ يمكن أن يُرى كاستعارة لتجربة الولادة"[9]. كذلك، يمكن ملاحظة أن في نزوع العودة إلى الرحم نوعا من التعبير عن التوق الكامن إلى الاتحاد بالكون، وهذا رأي مطروح في بعض تصورات "الطاوية"؛ التي تقصي البعد الاستعاري عن مفهوم "العود إلى الرحم"، وترى في هذا المفهوم "نوعا من التعبير عن الجوهر العميق للتركيب المتماثل للكون"[10]. وقد يتصل هذا المعنى بتصور بعض الباحثين الذي يرى أن في تواصلنا مع الأشجار والغابات تعبيرا عن نزوع العودة إلى "هندسة الحياة الأصلية"، إذ إن الحياة برمتها ــ فيما يرى أصحاب هذا التصور ــ قد "انبثقت (...) من الرحم الأزلية غير المنتظمة، عديمة الشكل، المليئة بالالتفافات والحلزونات المتواشجة. ونحن البشر حُبل بنا وصوِّرنا وترعرعنا في أرحام أمهاتنا. وقد طبعت الهندسة الطبيعية دوافعنا الباكرة". ولذلك، فإن "الأشجار والغابات هامة لأسباب نفسية عميقة. فبالعودة إلى الغابة، نعود إلى الرحم (...) إلى منابع أصلنا"[11].

وقريبا من هذه التصورات ــ أو، على الأقل، ليس بعيدا عنها ــ يلتقي نزوع العودة إلى الرحم وحنين العودة إلى الديار الأولى، وهذه فكرة قائمة في بعض تفسيرات سمة من السمات الأساسية الثابتة في فن الموسيقى العربية[12].

(٣)

يمس عالما (السمان والخريف) و(ميرامار) موضوعة "البيت القديم" مسا هينا. ثمة إشارتان عابرتان إلى "بيت قديم" بمعنى مقارب، ثم بمعنى مجاوز، لذلك المعنى الذي نتوقف عنده. في الرواية الأولى يلوح ذلك البيت موطنا توشك أن تتحقق العودة إليه بعد الارتحال والإقامة بعيدا عنه. فكر الابن في "هجرة" القاهرة والإقامة في الإسكندرية، ولم يعد لأمه العجوز ما يربطها بـ"شقة" كانت تقاسمه العيش فيها، فتقرر بحسم أن تعود لبيتها القديم، رافضة الانتقال للسكنى مع أية بنت من بناتها المتزوجات: "ــ سأرجع إلى البيت القديم بالوايلية" ("السمان والخريف"، ص 76).

وفى الرواية الثانية يلوح "بيت قديم" آخر، بمعنى خاص، كأنه تجسيد ماثل، دائما أبدا، مع كل بيت شبيه، "لنشوة الحب المشبوب بخيبة الأمل". يتذكر "عامر وجدى"، وقد صار عجوزا ــ فى حاضر الرواية ــ ذلك البيت ويستدعيه بزمنه المنقضى البعيد ومكانه الذى تنائى، ظاهريا فحسب. لم يعش عامر فى هذا البيت، ومن ثم لم ينتم إليه، لكن كانت تحيا فيه المحبوبة التى حلم، فى ذاك الزمن البعيد، بالزواج منها: "ذلك البيت الكبير الذى تحول مع الأيام إلى فندق، يراه السائر فى خان جعفر كقلعة صغيرة، فى حوشه القديم الذى شق فيه طريق إلى خان الخليلى، لقد نقش فى قلبى هو وما يكتنفه من بيوت قديمة.. إلخ" ("ميرامار"، ص ٢١). وفى الذكرى الماثلة أبدا، المنقوشة فى قلب لم يتغضن وإن بات صاحبه عجوزا، يبقى من البيت القديم ملمحان يناوشان الذاكرة التى سقطت منها أشياء وملامح شتى: قدم ذلك البيت (مع بيوت أخرى قديمة)، و"الخروج" منه ــ أو بالأحرى عدم إمكان "الدخول إليه". وبالأمرين معا قد ترسبت وتشكلت معالم تلك الوحشة التى ظلت ملازمة مصاحبة فى أماكن أخرى كثيرة ولأزمنة طويلة ممتدة، وتحول البيت (على الرغم من زواله فعليا، أو تحوله "مع الأيام إلى فندق") إلى نقش حى تحرك به قلب صاحبه إلى تلك الأماكن، خلال تلك الأزمنة.

فى روايتى (قلب الليل) و(يوم قتل الزعيم) حضور أكبر للبيت القديم. فى الرواية الأولى يشير الراوى إلى بيت "جعفر الراوى" (الذى ينهض، فى مساحات كبيرة بالرواية، بدور الراوى الداخلى) بنبرة تفصح عن إعجاب: "هناك (...) الذكريات القديمة وافتتانى ببيت الراوى .. إلخ" ("قلب الليل"، ص ٨). وسوف يتحدث جعفر الراوى أحاديث مطولة عن بيت قديم آخر، عاش فيه وأمه وحدهما، حياة بات يراها، فى زمن آخر، شبيهة بالعيش فى "جنة أرضية": "كنا نغادر بيتنا كل يوم، نزور أضرحة ودكاكين ونبتاع ما يلزمنا ثم نرجع إلى بيتنا فتنهمك هى فى الواجبات المنزلية وأوى أنا إلى جنتى الأرضية بين القطط والدجاج" (الرواية، ص ص ٢٣، ٢٤). فى هذا البيت المستعاد من خارجه، من زمن آخر ومن مكان يقع خارج البيوت جميعا، نرى جعفر وهو ينمو، ونرقبه وهو يلعب لعبة الحب، طفلا، مع بنت تماثله فى السن، داخل "سحارة" (انظر الرواية، ص ٢٥)، قبل أن نلمحه وهو يشهد موت أمه الذى كان بمثابة نقطة تحول زمنى ومكانى، حيث أعقب هذا الموت الخروج من ذلك البيت القديم إلى بيت جده، ثم إلى أماكن أخرى فى أزمنة أخرى، خلال الرحلة التى قطعها، والتى مر عبرها بتجارب شتى، وظل خلالها يرنو، دائما، إلى جنة ذلك البيت القديم الأولى، وإلى "أسطورة أمه"، ويتحسر على العالم الذى تلاشى كسحابة مهرولة. سيجرب جعفر شرارة الحب التى يتكشف ضوؤها عن حلم يتوثب "لتحطيم جدار القصر والانطلاق متحديا الجاه والقيود للتمرغ فى تراب الأم الخالدة" (ص ٧٤)، وسيستعيد، مرة ومرات، دونما جدوى، زمن سعادة عابر، هو ــ بكلماته: "سعادتى فى أسطورة أمى" (انظر الرواية، ص

١١٣)، قبل أن يؤول كل شئ فى حياته إلى جحيم فى حاضر الرواية، فى نقطتها الزمنية الأخيرة. ومن الجنة الأولى التى تناءت، سيرتحل جعفر إلى آخر "محطة" فى مسار الأماكن الذى اجتاز؛ سيعيش فى "خرابة" بالمعنى الحرفى (انظر الرواية، ص ١١٧).

وفى رواية (يوم قتل الزعيم) نحن إزاء أصوات رواة متعددة/متعددين، أحدهم — محتشمى زايد — يستعيد فى حاضره وحاضر البيت الذى لا يزال يعيش فيه زمنهما الأول القديم، بعدما أحدق بالبيت وأطبق عليه عالم آخر يتهدده بالزوال. لسنا هنا إزاء ما بعد الرحيل عن البيت القديم، ولكننا إزاء تهيؤ لخروج وشيك منه. ثمة عالم أتى زاحفا ثم بات رازحا (ويرصده محتشمى من زاويته الخاصة: لم يتبق من أصدقاء سوى "واحد مزقت [بينهما] الشيخوخة. وحدة النفس والمكان والزمان" — ص ٨). هذا العالم الذى حاصرَ البيت وجعله غريبا ضئيلا، "نشازا" تقريبا، وسط عمائر تنتمى إلى زمن اخر: "بيتنا أقدم وأصغر بيت فى شارع النيل. قزم وسط العمائر الحديثة.. إلخ" ("يوم قتل الزعيم"، ص ص٨، ٩). لقد تغير كل ما حول البيت، وتغير كل من فيه، ولم يعد هناك سوى أفراد قليلين يتذكرون زمنه الغابر. لكن من بين هؤلاء القليلين الجد وحفيده؛ هما تمثيلان لزمنين فى شخصيتين. الحفيد، علوان فواز محتشمى، يستعيد ذلك العالم القديم للبيت، وللوطن كله، فى آن واحد، بما يصل بين عالمى البيت والوطن: "كانت الشقة عامرة بالأخوات والدفء (...) كان لأبى ولأمى وجود فى البيت، وكان يوجد حوار وضحك وحماس الدراسة وسطوة البطولة. احنا الشعب. اخترناك من قلب الشعب" (الرواية، ص ٢٣)، ويرى علوان، الآن، فى جنبات البيت وأركانه المتآكلة سنوات طفولته وصباه الأول؛ تجاربه التى نمت به ونما بها: الحب الأول الذى "اقتحم فى حينه" عندما "انهالت على السلم بين الطابقين المداعبات العابرة والعبارات الرمزية.. إلخ" (الرواية، ص ١١)، ويشهد الآن فى هذه الجنبات والأركان، ويستعيد، أحلامه الأولى: "أتذكر وأحلم وأحلم وأتذكر. قصة طويلة ترجع إلى أقدم عصور الحياة فى بيتنا القديم الفريد" (ص ١١)..إلخ. أما الجد، الذاهب دوما من الزمن الراهن حيث تغير كل شئ ("النيل نفسه تغير.." ص ٩) إلى زمن سعادته المنقضى، فلا يسعه سوى أن يطلب من الله "حسن الختام"، وأن ينشر ندى رحمته "فى أركان هذا البيت القويم" (الرواية، ص ٤٢).

لكن الجد والحفيد ليسا بقادرين على إيقاف زحف الزمن أو هرولته. بل إن الحفيد لا يستطيع أن يركن إلى لحظات استعادة ذلك العالم القديم الذى يتذكره ويستعيده مرارا. لقد بات يلهث مع اللاهثين فى عالمهم الراهن متسارع الإيقاع: "لاطفت قطتى دقيقة. . صليت العصر والظهر معا.. إلخ" (ص ١٦)، "يستعيد القلب من مخزونه البائد خفقة خاطفة تعيش حياة مقدارها ثلاثون ثانية.." (ص ١٩).. إلخ. والجد بدوره لا يستطيع أن يعيش بمنأى عن ذلك "الزمن المجنون" — بتعبيره

(انظر الرواية ص ٥٥) ولا أن يناوئ سطوة تغيراته التى باتت تتهدد كل من ومـا كان فى البيت القديم وحوله. وسوف تتكاثف معالم ذلك الزمن الجديد، حول البيت، وسوف تترى تغيراته اللاهثة المتلاحقة، لتجعل الرواية تثير ــ بوضوح ــ سـؤالا ملحا، وإن لم تقله بكلمات مباشرة أبدا: "نعم! البيت القديم لا يزال قائما.. ولكن إلى متى؟!".

(٤)

من زاوية ما، يلوح تناول البيت القديم فى رواية "الثلاثية" قريبا من هذا التناول فى (يوم قتل الزعيم). لقد تغير العالم، وتغير البيت نفسه، وتفككت التميمـة التـى كانت تصوغ الصلة الحميمة الدافئة به، ولكن الخروج من البيت، علـى مـستوى الفعل، لم يتحقق تماما بعد.

بيت "الثلاثية"، فى زمنه الأول، كان يرتسم "جنة" ــ لبعض أهله على الأقـل. تخرج أمينة ــ فى (بين القصرين) ــ لزيارة ضريح الحسين، دون علم زوجهـا، فيطردها من البيت فتحدثها أمها ــ باستدعاء لافت للخروج من الجنة، وللـشيطان؛ مافعله بها وما فعله من قبل فى زمن سحيق: "عليه اللعنة، أيزل اللعين قدميك بعـد خمسة وعشرين عاما من الوئام والسلام!.. ولكنه هو الذى أخرج أبانـا آدم وأمنـا حواء من الجنة" (الرواية، ص ١٩٥). ويتواشج معنى "الخروج من الجنة" ومعنـى "الخروج من الوطن" فى ذلك الحدث نفسه؛ فعقب طرد أمينة من البيت راح أولادها "يتحدثون عن أمهم فى منفاها.." (ص ٢٠٤). وفى هذا "المنفى" سوف تـشتاق الأم إلى أولادها "اشتياق المغترب فى بلد بعيد إلى أحباب فرق الدهر بينه وبينهم"، على الرغم من أن "الزمن الذى يتغيبونه عنها فى البيت الجديد [الذى يزورونها فيه] لـم يزد كثيرا عن نظيره فى البيت القديم" (الرواية، ص ٢٢٢). لقد خاضـت أمينـة تجربة "الخروج"؛ امتحانه ومحنته، بشكل كامل تقريبا؛ ابتداء من الدموع التى ميعت الطريق أمام عينيها فى خطواتها الأولى، عندما: "غـادرت (...) البيـت بعينـين ذارفتين تراءى الطريق خلال دمعهما وهو يتميـع" (ص ١٩٢)، ومـرورا بـآلام الحنين التى كابدتها فى "منفاها"، لكن كل آلام هذه التجربة، الامتحـان والمحنـة، سوف تنتهى بعودة أمينة إلى بيتها/ جنتها/ وطنها مرة أخرى.

* * *

تذوى جنة البيت، وتتحلل ملامحه، وتتغير رؤى أهله له بموازاة تغيرات الزمن الملحوظة فى (قصر الشوق) ثم (السكرية).

بدأ الأمر، فى (قصر الشوق)، بوضع "تنظيم جديد للبيت" (انظر "قصر الشوق" ص ١٥)، حيث ورثت صالة الدور الأعلى أختها بالدور المهجور"، فغدت الأولـى "مجلسا ومقهى لمن تبقى فى البيت القديم" (انظر الرواية ص٣٠). وفـى مرحلـة

لاحقة سوف يتقلص مجلس القهوة ليقتصر على كمال وأمه فقط (انظر "قصر الشوق"، ص ١٦٦ و ص ٤٠٠). ثم يزداد وضوح تهاوى عالم البيت فى (السكرية): "اتخذ البيت القديم مع الزمن صورة جديدة تنذر بالانحلال والتدهور. انفرط نظامه وتقوض مجلسه، وكان النظام والمجلس روحه الأصيل" ("السكرية"، ص ١٩٥) .. "كان الأب ــ حتى بعد انزوائه ــ يملأ هذه الحياة، فلن يكون غريبا إذا وجد غدا البيت غير البيت الذى عهده" ("السكرية"، ص ٢٢٤)..الخ، إلى أن يلوح البيت أقل حضورا بالرواية، ويوازى ذلك انتقال الراوى ــ بمساحات كبيرة بالرواية ــ مع ساكنى البيت إلى خارجه[٣].

لن نمضى، فى "الثلاثية"، بعيدا خارج البيت، ولكننا سنتوقف عند نقطة تمثل بداية خروج وشيك منه. فى نهاية (السكرية) يومئ كمال إلى مصير قريب محتوم، سوف يؤول إليه عالم البيت "بغياب الأم" (ولاحظ القران بين البيت والأم): "هذه الحجرة [حجرة الأم] ستتغير معالمها وستتغير بالتالى معالم البيت فى مجموعه" (الرواية، ص ٣٣٦. وقد كان كمال نفسه فى نقطة زمنية أسبق قد عايش، داخليا، ألم تجربة الخروج من البيت ولكنه أرجأ الرحيل الفعلى عنه إلى وقت يستطيع فيه ــ بكلماته ــ "الوقوف فيه على قدمى، وفى أحياء القاهرة متسع لكل مضطهد". انظر "قصر الشوق"، ص ٣٨٥). لقد اكتمل تدهور البيت، وتفككت أواصره، ودخلت الأم ــ تميمة البيت فى عالم "الثلاثية" كله ــ فى طور غيابها الأخير.

فما الذى يمكن أن يتبقى، إذن، من المعنى القديم للــ "البيت/الجنة/الوطن"؟

(٥)

فى روايات (السراب) و(أفراح القبة) و(قلب الليل) تتجلى أبعاد أخرى لموضوعة "البيت القديم" فى عالم نجيب محفوظ.

فى (السراب) يقترن، على نحو يكاد يكون مجاوزا حدود "السواء" المألوف، كل من الشخص المحورى، كامل رؤبة لاظ، وأمه والبيت القديم (أيضا دونما أب، كما هو الحال فى "قلب الليل"). تلوح الحقول الزمكانية جميعا بالرواية داعمة لمتصل الابن ــ الأم ــ البيت؛ كأن الرواية، التى تمت قراءتها من منظور نفسى [٤]، تقدم تصورا مفصّلا، مشروحا ومدرسيا تقريبا، للكيفية السيكولوجية التى يمكن أن تتشكل خلالها موضوعة حنين العودة إلى البيت القديم فى بعدها الخاص بالرحم الأول، المتلقى الشامل، والمدمِّر الشامل.

يستعاد عالم الرواية، بما فيه متصلها الأساسى، خلال كتابة تنتمى ــ افتراضا ــ إلى الشخص المحورى ــ وهو الراوى فى الوقت نفسه ــ كامل رؤبة لاظ (هل هذه الكتابة، الكلاسيكية الرصينة الرزينة، مقنعة فى انتمائها إليه؟!)، وتنطلق هذه الاستعادة من زمن ما بعد التفكك الظاهرى للأصرة التى جمعت بين أطرافها: الأم،

الابن، البيت. تشير الرواية، في مساحات عدة، مطولة، إلى صلة كامل الحميمة بأمه، حتى بعد موتها الذى لا يستطيع أن يسلم به رغم حدوثه: "كانت أمى وحياتى شيئا واحدا، وقد ختمت حياة أمي في هذه الدنيا ولكنها لا تزال كامنة في أعماق حياتي مستمرة باستمرارها.. إلخ" (ص ٧). . يرصد كامل، مستعيدا تجربته وأمه، كيف وجدت فيه الأم عزاء عما فقدت وافتقدت: "كرست حياتها جميعا لى، أنام فى حضنها، وأقضى نهارى على كتفها.. إلخ" (ص ١٧)، ويؤكد التصاقها به إلى حد بدا معه ــ فيما يقول ــ كأنه "عضو من أعضاء جسدها" (ص ٢٠). رفضت فى طفولته أن يفارقها وأن تفارقه، ومنعته من اللعب خارج البيت (انظر مثلا ص ٢٣ وص ٢٠)، ورفضت، فيما بعد، أكثر من اقتراح بتزويجه (انظر الرواية صفحات ٩٩ و١٠١ و١٠٢)، قبل أن توافق، مضطرة، على زواجه ــ الذى لن ينجح أبدا.

هذه العلاقة التى ظلت خلالها الأم مهيمنة على حياة كامل، "متوارية وراء كل شيئ" فيما يقول (انظر ص ١٣٧)، تتشكل زمكانيا داخل البيت القديم، فى زمن طفولة الابن. يتوقف كامل مطولا عند ملامح لهذا البيت ترسمه جنة سترسخ فى ذاكرته إلى الأبد؛ يظل يستعيدها دائما فى كل زمن آخر ومن كل مكان آخر، مسوقا بنداء الحنين الملح إلى الطفولة: "كان بيت جدى بالمنيل مولدى وملعبي ودنياي (...) لست أريد التحدث عن البيت ولكنى أتلهف على استعادة الماضي (...) وما البيت ببناء وعمارة وهندسة، ولكنه برج ثابت في الزمان يأوى إليه حمام الذكريات، الساجع بالحنين إلى ما انقضى من أعمارنا (...) ولأعترف أنى شديد الحنين إلى الماضي (...) ولعل ذلك منى ليس إلا توقا صريحا إلى الطفولة" (ص ١٦).

داخل البيت، كان لهوه مع أمه، استحمامهما معا فى طست عاريين (انظر ص ١٧)، وكان استمتاعهما الذى جعلهما لا "يغادران البيت إلا قليلا" (الصفحة نفسها). وخارج البيت كان ينتظر كامل الفزع والخطر والألم فيما تحذره الأم (انظر صفحات ٢١، ٢٢، ٢٣) أو فيما سوف يرى هو؛ يشهد ويكابد، بأشكال متعددة، فيما بعد. سيواجه كامل صعوبة حقيقية فى الانتماء إلى أى مكان خارج البيت، بل سيعانى الرعب الحقيقى فى أغلب ــ إن لم يكن فى كل ــ الأماكن خارج البيت (ستنقل الأم له المدرسة ــ التى سيكرهها ويتوقف عن الذهاب إليها ــ إلى داخل البيت، إذ تجلب له مدرسا خصوصيا. انظر الرواية ص ص ٣٩، ٤٠)، كما لن ينجح كامل فى عقد أية صداقة خارج البيت؛ بعدما أصبح ــ بكلماته: "شديد النفور بطبعى، شديد الخجل، محب للعزلة والوحدة، عديم الثقة فى الغرباء" (ص ٣٥). لن يغير من هذا كله خروج كامل مع أمه، من البيت؛ مضطرين؛ فبعد وفاة جده لم تعد الأم تملك من المال ما يكفى لاستمرار البقاء فى بيت أجرته تعادل مرتب ابنها ــ الذى كان قد بدأ يعمل (ص ١٢٠)؛ يرحلان عن البيت ليعيشا فى شقة قبل أن ينتقل هو، بعدما تزوج، إلى شقة أخرى. وسوف يتوقف كامل، مطولا ــ أيضا عبر نزوع إلى "الشرح" تقريبا ــ عند كيفية تحوله إلى ضحية فى تلك العلاقة "غير

السوية" بأمه، خلال المذكرات التى يكتبها (وهى التى تمثل الرواية نفسها) بعد انقضاء وقائع تجربته كلها: زواجه وفشله وموت زوجه العاصف وموت أمه العاصف أيضا، وتحققه الوحيد فى علاقة وحيدة مع امرأة عاملته كطفل، ثم مرضه ورقاده الطويل. وفى هذا كله سيظل البيت والأم والطفولة معا، فى قران واضح، بؤرة حية فى ذلك العالم الذى يستعيده كامل؛ جنة تتمثل فى ذلك الماضى البعيد الذى لا يستطيع أن يتحرك بعيدا عن مجال جذبه، ولا يقدر على الفكاك منه؛ رغم أنه يفكر — أحيانا — فى نجاة ما تنتظره إذا قطع صلته بهذا الماضى كله؛ ليس بمقدور كامل أن يقطع هذه الصلة حتى لو أراد: "ولو كان الماضى قطعة من المكان المحسوس لوليت عنه فرارا"، "ولكنه يتبعنى كظلى، ويكون حيثما أكون" (الرواية، ص ٦).

(٦)

للبيت الكبير، الذى فيه معنى "الخلود" يزحزح معنى "القدم"، حضور أساسى فى رواية (أولاد حارتنا)؛ هذا البيت مستقر منشئ الحارة، ومبتعث إلهامها، ونموذجها الأعلى، وصائغ أحلام من يحلمون فيها، وهذا البيت أيضا مثار تساؤلات من يتساءل من أهل الحارة، وعزاء من لا يملك إلا أن يلتمس العزاء. لكن هذا البيت، كذلك، هو المنغلق دون الحارة، المنفصل عنها، والشاهد — الماثل أبدا — أمامها.. شارة على أصل بعيد وإرادة لا تقهر وحلم بعودة تلوح — حينا — جد قريبة، وتلوح — أحيانا — محالة التحقق.

* * *

فى ماض كان حاضرا، تتوقف الراوية، فى حيز محدود ببدايتها، عند عالم هذا البيت كما يبدو من داخله، فى ذلك الزمن الأول، قبل إنشاء الحارة وتكوينها. ثم فى الحيز الأكبر من الرواية يلوح ذلك البيت، دائما، من خارجه، غامضا نائيا، قائما راسخا، مغلقا منيعا، لا يخرج منه أحد ولا يدخله أحد، تقريبا (مع استثناءات قليلة)، كما يبدو هذا البيت الكبير متلفعا بذكريات الماضى المجلل بالقداسة والخلود، مستثيرا للحلم بالعودة إليه، أو بدخوله، وهو حلم سوف يتناسل ويمتد عبر أزمنة متعددة خلال نوع من "القلب التاريخى". وفى الزمنين، الماضى الذى كان حاضرا، القصير والعابر، داخل البيت، ثم الحاضر الممتد، عبر دورات ثابتة، كما لاحظنا، يظل البيت الكبير موسوما بمعالمه المائزة التى لا ينفصل عنها ولا تنفصل عنه: الأب الحكيم المهيمن، والحديقة داخله، والأسوار الشاهقة التى تحيط به وتعزله عما حوله، بما يجعله، طوال تلك الدورات، نائيا عن العالم الواقع خارجه، فى الزمن والمكان معا، وإن بدا — فى الوقت نفسه — متاخما لهذا العالم، مشارفا لحدوده.

فى الزمن الأول والمكان الأول، حينما كانت الحارة خلاء، لم يكـن قائمـا "إلا البيت الكبير الذى شيده الجبلاوى كأنما ليتحدى به الخوف والوحشة وقطاع الطريق" (الرواية، ص ١١). ولكن البيت الذى أنشئ بهذا الدافع جاوزه إلى آفاق أخرى بعد انتفاء كل خوف ووحشة، وبعدما لم يعد هناك قطاع طريق أو غيرهم ممن يمكن أن يأبه بهم الجبلاوى الذى تصوِّره الرواية بمقاييس بدنية تتجاوز المقاييس المألوفـة (انظر الرواية ص ٨٧) وتقارب بين ملامحه وملامح الشخصية الأسطورية (وهذا التصوير لا يخلو من أبعاد زمانية مكانية خاصة، ففى صياغة الشخصية الأسطورية "لم يكن الحجم المثالى للإنسان وقوته وقيمته ينفصل (...) عـن مقيـاس الزمـان والمكان. فالإنسان الكبير كان إنسانا كبيرا من الناحية الفيزيائيـة أيـضا، يخطـو خطوات واسعة تلزمه آماد مكانية واسعة ويعيش فى الزمان حياة فيزيائيـة فعليـة مديدة"[١٥]).

كان البيت الكبير، من البداية، خاضعا لحدين متجاورين كامنين فى شخـصية الأب، يقرن الراوى بينهما ويشير إلى أثرهما فى أهل البيـت: "قوتـه" و"حكمتـه" (انظر الرواية ص ١٧). وكان البيت الكبير، من البداية أيضا، موسوما بـ"شـذى الرياحين"، علامة حديقته التى عدت جزءا أساسيا من تكوينه. فى هذه الحديقة كانت سعادة "أدهم" بالجلوس بعد الفراغ من عمله، قبل أن يخرج مطرودا منها ومن البيت (انظر تناولنا لمفردة "الحديقة" فى الفصل السابع). وبخروج "أدهم" مـن البيـت ـــ وكان قد سبقه، مطرودا أيضا، أخوه "إدريس"، كما خرجت مع أدهم زوجه "أميمة"، وقبل هؤلاء خرج رجال ونساء غير معروفين تشير إليهم وإليهن الرواية. انظر ص ١٦ ـــ لن نكون هناك؛ سيكون ـــ فى أغلب مساحات السرد بالرواية ـــ البيت غائبا والحديقة حلما بعيدا والعودة إليهما أملا مرتجى. وقبيل موته، سوف تمتلـئ عينـا أدهم بالدموع، إذ يرى أن "ضحكة الطفولة استحالت مع الأيام عبوسة غارقة فـى الدمع" (ص ١١٠)، وفى مشهد احتضاره الأخير، المتغيم، الماثل بين ما يراه ومـا يخيل إليه أنه يراه، سيرنو أدهم إلى باب كوخه الذى ينفتح عن أبيه، ثـم يقـول ـــ فيما يقول لهذا الأب الذى أتاه زائرا وبدا وقد عفا أخيرا عنه: "كنت أهفو للغناء فى الحديقة" (الرواية، ص ١٤٩). وبعد موت أدهم سوف يحلم بهذا الحلم كثيـرون ـــ ينتمون إلى أجيال تالية ـــ يتحدثون عن البيت الكبير وعن الغناء فى حديقته، وعن الحلم بهما، من خارجهما[١٦].

قريبا من هذا الحلم، سوف يغدو البيت الكبير نفسه "نموذجا" يصوغ تـصورات الكثيرين والكثيرات الذين تقودهم صبواتهم إلى طموح تشييد بيوتهم على مثاله، أو إلى محاولة جعلها قريبة من هذا المثال. تقول أميمة لأدهم: "ـــ قلبى يحدثنى بأننى سأجعل من كوخنا بيتا شبيها بالبيت الذى طردنا منه، لن تنقصه الحديقة ولا البلابل" (الرواية، ص ٦٢). ويحلم جبل ويصوغ حلمه فى كلمات، ترتقى خلالها "ربـوع" حمدان إلى مقام البيت الكبير: "ـــ عندما يجرى الخير بين أيدينا سنرفعها إلى مقـام

البيت الكبير" (الرواية، ص ٢٠٠. وانظر إشارة رفاعة إلى أن هذا الحلم قد بدأ مدفوعا من قبل الجبلاوى نفسه، وتنامى بترديد الشعراء له، ص ٢٦٩). وسوف يلاحظ عرفة التشابه الظاهر للعيان بين بيت الناظر "قدرى" والبيت الكبير: "دخل بيت الناظر (...) وتخيل أوجه الشبه بين هذا البيت والبيت الكبير فوجدها كثيرة حتى ظن ألا اختلاف إلا فى الدرجة" (الرواية، ص ٥٠٧. ولعل حلم هذا الناظر بتخطى تلك "الدرجة" هو ما أغراه بالبحث عن خلوده الخاص!)، وسوف يقول عرفة لنفسه عن هذا البيت: "صورة صغرى من البيت الكبير ولكن بلا أسرار" (ص ٥٢١). كذلك، على درجات أقل من تلك التى بلغها بيت الناظر، سوف نشهد ملامح تجسّدها إشارات أخرى إلى بيوت "تتمثل" أو تستلهم نموذج البيت الكبير (انظر مثلا الإشارة إلى بيت الفتوة زقلط ص ١٤١).

أسرار البيت الكبير التى يشير إليها عرفة (وهو الوحيد الذى استطاع اجتياز أسوار ذلك البيت)، يحوطها انغلاقه بأسواره العالية، وتؤكدها أسطورة غموضه التى تستثير الكثير من الفضول وتثير العديد من الأسئلة والتساؤلات حول من فيه وما فيه (من هذه التساؤلات مثلا، تلك التى تراود قاسم: "بيت جدنا بسوره العجيب وأشجاره العالية (...) أين أنت وكيف أنت ولم تبدو وكأنك لم تعد أنت"، الرواية ص ٤١٠). ويلوح البيت الكبير، دائما، فى مواجهة الحارة، مستعليا، منطويا على زمنه القديم الثابت، المتجدد مع ذلك، الأبدى تقريبا، كأنما هو خارج الزمن. يشير الراوى كثيرا إلى صمت هذا البيت وانعزاله اللذين قد غدوا جزءا من معالمه: "البيت الكبير ما زال قابعا وراء أسواره غارقا فى الصمت والذكريات" (ص ٣٠٩)، "البيت الكبير (...) الغارق فى صمته كأنه لا يبالى بصراع الأجيال من حوله" (ص ٤٢٦)، "..أما البيت الكبير فقام فى صمت منطويا على ذاته كأنما لا يربطه سبب بهذا العالم الخارجى" (ص ٦٢)، وسوف يستمر صمت البيت وعزلته حتى آخر نقطة زمنية تنتهى إليها الرواية، إذ يقول الراوى عن هذا البيت، فى زمن الوقائع الأخير، الذى ينتمى إلى وقت "تسجيل" "حكايات" الحارة: "وكم وقفت أمام بابه الضخم (...) وكم جلست (...) غير بعيد من سوره الكبير فلا أرى إلا رءوس أشجار التوت والنخيل تكتنف البيت، ونوافذه مغلقة لا تنم على أثر للحياة" (الرواية، ص ٦).

* * *

لكن البيت الكبير على انفصاله وانغلاقه وصمته وانعزاله، يظل ملاذا وملجأ لأولئك المتروكين ــ خارج بابه المغلق دون الجميع ــ تحت رحمة من تجبروا، ينادون صاحب البيت دوما وإن بدا بعضهم يائسا إزاء إمكان الاستجابة للنداء (هكذا يصيح، مثلا، "دعبس": "ياجبلاوى! تعال شف حالنا تركتنا تحت رحمة من لا رحمة لهم". انظر ص ١٢٦)، كما يظل هذا البيت عزاء لأهل الحارة إذ يجعلهم قادرين

على مواصلة الاستمرار فى حياة باتت حافلة بأسباب طاردة ("ولا عزاء لنا إلا أن نتطلع إلى البيت الكبير ونقول...إلخ"، ص ٧ ، و:"..على ذلك فنحن باقون، وعلى الهم صابرون. نتطلع إلى مستقبل لا ندرى متى يجئ، ونشير إلى البيت الكبير ونقول.. إلخ"، الرواية ص ١١٧). وقد يتصل هذا العزاء أحيانا بنوع من أنواع الشكوى والاحتجاج أو التساؤل اليائس: "كلما ضاق أحد بحاله، أو ناء بظلم أو سوء معاملة أشار إلى البيت الكبير(...) وقال فى حسرة: "هذا بيت جدنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نضام؟!" (الرواية، ص ٥).

* * *

وأيا كانت الشكوى، وأيا كان النداء، وأيا كانت الاستجابة لهما أو عدم الاستجابة، يظل "البيت الكبير" ماثلا هناك فى مواجهة الحارة، منعزلا عنها فى المكان وإن بدا قريبا قائما على رأسها، ومنفصلا عنها فى الزمن وإن كان زمنه القديم، الممتد، مفتوحا على كل الأزمنة. لا سبيل لدخول هذا البيت والغناء بحديقته وإن ظلت نفوس الكثيرين تهفو إلى ذلك، ولا سبيل لقطع الحبل السرى الموصول به، أو لفصم الإحساس بالانتماء إليه، وإن ظل هذا البيت ــ دائما ــ غير آبه بأية صلة تربطه بأحد.

(٧)

فى رواية (أفراح القبة) يندرج "البيت القديم" فى تناول خاص، يجعله ــ من جهة ــ موضع تأمل وإعادة تقويم، إذ يتيح رؤيته خلال أكثر من وجهة نظر (والرواية تعتمد بناء تعدد الرواة الذين يقصون أحداثا واحدة تقريبا من زوايا مختلفة)، ثم يجعله ــ من جهة أخرى ــ تعبيرا عن التحول، بموازاة تحولات أخرى اعترت العالم الأكبر المحيط بهذا البيت وبحيوات ساكنيه.

الإشارات إلى البيت القديم (الذى يمثل مفردة زمكانية مركزية بالرواية مع مفردة مركزية أخرى هى "المسرح"، أو بالأدق "البوفيه" داخل المسرح) تتفاوت وتتنوع وتتباين خلال الروايات المتعددة التى يسوقها الرواة المختلفون داخل الرواية: طارق رمضان، كرم يونس، حليمة الكبش، عباس كرم يونس. وعبر هذا التنوع والتباين نشهد وجوها متعارضة للبيت؛ يشير إليه طارق رمضان إشارة مقتضبة، تقطع زمنا طويلا حافلا بأحداث شتى، كأنها عنوان مختزل لتلك الأحداث: "والبيت القديم رابض مكانه بما يطويه فى صدره من تاريخ أسود وأحمر" (الرواية، ص ١١). وحليمة الكبش، التى عاشت فى هذا البيت القديم ولم تنتم أبدا إليه، فضلا عن أنها لم تحبه (كان لها "بيتها القديم" الآخر، هو "بيت الهنا بالطمبكشية" ــ بتعبيرها. انظر الرواية ص ٩٠)، ترى أن هذا البيت محض مكان للعربدة، "المعربدة يتسللون إلى

بيتنا العتيق بليل" (الرواية، ص ١١٦)؛ تحيا فى هذا البيت وهى تشعر أنه مقيت: "وكم أشعر بالتعاسة وأنا أنظف البيت القديم الكريه.." (ص ٨٥)، وتخاطب ابنها فى مونولوج متصل: "إنك النور الوحيد فى هذا البيت القديم الغارق فى الظلام...إلخ" (ص ١٠٣).

أما هذا الابن، عباس كرم يونس، فهو أكثر الرواة اقترابا من عالم البيت وارتباطا به، وهو أيضا أكثرهم تأثرا بتحول هذا البيت وتغيره وأكثرهم معاناة لهذا التحول والتغير. يتوقف فى بداية "روايته" وقفة مطولة عند البيت، يستعيده ويسترجع معالمه فى زمن طفولته ونموه الأول: "البيت القديم والوحدة هما رفيقا عمرى الأول. أحفظه عن ظهر قلب. بوابته مقوسة الهامة. شباك المنظرة ذو القضبان الحديدية، حجراته فى الطابقين ذوات الأسقف العالية والعروق الخشبية الملونة وبلاطها المعصرانى (...) أجول فيه وحدى، وصوتى يتردد بين أركانه مستذكرا درسا أو مسمعا شعرا أو مقلدا مقطوعة مسرحية أو منشدا أغنية" (انظر الرواية ص ١٢٥). إلا أن هذه الصورة ليست هى الوحيدة التى يتصورها ويستعيدها عباس للبيت. سيتحول البيت ــ فى استعاداته له ــ إلى صور أخرى بملامح متغايرة. لقد كان ذلك البيت، وقت الوفاق بين والديه، "بيت الوحدة ولكنه بيت الوئام أيضا" (انظر الرواية ص ١٢٧)، وفى زمن آخر، تدهور "الحال [العلاقة بين الأم والأب] حتى انفصلا تماما فاستقل كل منهما بحجرة"، وبهذا الانفصال، فيما يقول كرم "تفتت البيت. بتنا سكانا غرباء فى طابق واحد" (ص ص ١٣٤، ١٣٥). وإذ يفتح الأب البيت للغرباء، يتغير معناه باتجاه يجاوز حدود "تفتت" العائلة؛ إذ يفقد ما به من احترام (انظر الرواية ص ١٣٨)، ثم يغدو "غنيمة فى يد السفلة" (انظر الرواية ص ١٤٢)، إلى أن يلوح ــ فى النهاية ــ وقد استبيح استباحة كاملة: "لقد جعل [الأب] من مأوانا العتيق بيت دعارة" (الرواية، ص ١٣٩)، "البيت القديم (...) تدهور فأصبح ماخورا" (الرواية، ص ١٦٠، وانظر أيضا ص ١٣٩). وبانتهاء تحول البيت؛ باكتمال انحداره، تفيض بعباس رغبة فى أن "يهجر" هذا البيت "الملوث الكئيب" (انظر الرواية ص ١٤٣). لم يفقد البيت القديم، فحسب، ملامحه الأولى الجميلة، بل غدا مقرونا بدلالات المكابدة والعذاب (انظر إشارة عباس إلى "عذاب البيت القديم"، ص ص ١٦٢، ١٦٣). لذا، سيرحب عباس بفكرة الزواج لأنها يمكن أن تنأى به عن هذا البيت الذى غدا مصدرا للمعاناة (انظر الرواية ص ١٥٤)، سيجتاز ــ بسهولة وسرعة ــ تجربة "الخروج" من البيت: "فى الحال عقدت زواجى بتحية. ودعت البيت القديم وأهله بلا احتفال وكأنما أمضى إلى المدرسة أو دار الكتب" (ص ١٥٨).

بانتقاله إلى خارج البيت، وبتطلعه إلى "حياة جديدة وهواء نقى" ــ بكلماته (انظر ص ١٥٩)، سوف يرى عباس فى البيت، وقد تباعد، جانبا آخر متاحا للاستكشاف، إذ يجعله موضوعا للفن حين يشرع فى التخطيط لمسرحية محورها "البيت القديم ــ

الماخور"؛ لقد "انبثقت فكرة جديدة. ليكن البيت القديم هو المكان، ليكن الماخور هو المصير.." (الرواية، ص ١٦٩). وإذا كان خروج عباس من البيت، ثم اتخاذه إياه مادة لفنه، يتيحان — افتراضا — إمكانا لرؤية هذا البيت من زاوية جديدة، أو — على الأقل — إمكانا للوصول إلى درجة من درجات التجرد في رصد تجربة الصلة بهذا البيت، فإن عباس، على مستوى ما، كامن في روحه، لن يصل أبدا إلى شئ من هذا في علاقته بذلك البيت القديم (لاحظ أن كلماته الأخيرة حول "البيت الماخور" تومئ إلى علاقة استمرار وليس إلى صلة جديدة). صحيح أنه الآن خارج البيت، قادر على أن يعيد تشكيله — فنيا — من جديد، وصحيح أنه أصبح يتنفس الهواء النقى الذى كان يتوق إلى تنفسه، ولكنه حتى فى عالمه هذا، الذى يبدو نائيا عن حدود البيت القديم، لا يزال يحمل هذا البيت بداخله، أو لا يزال أسير الحركة داخل مجال سطوته، ولا يستطيع — من ثم — أن يراه رؤية من هو خارجه. إنه، على نأيه الظاهر عن البيت، يظل يخطر له أن يلجأ إلى "باب الشعرية" حيث يقبع ذلك البيت القديم، إذ إنه، فى عالمه الجديد، يشعر بأنه "يتيم وبلا بيت أو حي" (الرواية، ص ١٧٦).

(٨)

وفى رواية (الباقى من الزمن ساعة) تتولد مفردة البيت القديم من مفردة زمكانية أخرى هى مفردة "الصورة الثابتة" (سنتوقف عندها فى الفصل السابع) التى تجمِّد مشهد الزمن عند لحظة بعينها فى مكان بعينه؛ ولكنها لحظة قابلة للتفاعل، ومن ثم للحركة، مع من مر ويمر بهم الزمن خارجها، خلال تطلعهم إلى هذه الصورة واستعادة زمنها ومكانها. تبدأ الرواية بتلك الصورة الثابتة القديمة التى تتأملها "سنية المهدى"؛ تراها وتتذكر تاريخها المحدد، عام ١٩٣٦، وتومئ فى مونولوجها الداخلى إلى أن "ذلك التاريخ كتب له الخلود للحظة زمانية من تاريخ أسرتها.." (الرواية، ص ٥). وخلال التحديق فى وجوه أفراد الأسرة فى الصورة، يخرج الراوى الموازى لسنية المهدى، البنت (ثم الأم/فالجدة، الآن)، من زمن الصورة القديمة ومكانها إلى زمن البيت القديم ومكانه، ثم إلى أزمنة أخرى اجتازها هذا البيت واجتازها من عاشوا فيه. فداخل الصورة لا "يظهر (...) أثر للزمن"، وخارج الصورة "لم يتوقف الزمن لحظة واحدة"، ومن ضمن ما قضى به عدم التوقف هذا "ألا يبقى فى بيت الأسرة اليوم إلا مالكته سنية المهدى وكبرى ذريتها كوثر. وهو بيت فسيح، مكون من دور واحد وحديقته تمتد من جانبه الجنوبى.. إلخ" (الرواية، ص ٦)، ثم يشير الراوى إلى مشيِّد البيت، والد سنية، عبد الله المهدى، وإلى عالم سنية الأول القديم بهذا البيت، قبل أن يستكمل رحلة طويلة قطعها البيت وقطعتها سنية، حتى باتا، اليوم، وحدهما، بمثابة تمثيل لزمن غابر فى زمن جديد راهن.

تناول البيت القديم بالرواية مرتبط لا بالخروج منه ولكن بتدهوره وتآكله البطىء مع الزمن الذى مر، والذى يختزله الراوى خلال إشارات متناثرة إلى عناوين مفصلية، باتت جزءا من معالم التاريخ: مطلع ثورة ١٩١٩، إلغاء معاهدة ١٩٣٦، حرب فلسطين، الإعلان عن ثورة ١٩٥٢، صراعات رجال الثورة، العدوان الثلاثى ١٩٥٦، وحدة مصر وسوريا، جنازة مصطفى النحاس، تنحى جمال عبد الناصر عن الحكم، الانفتاح والغلاء فى السبعينيات، زيارة السادات لإسرائيل..إلخ. بموازاة هذه الانتقالات خلال هذا الزمن الممتد، يمر البيت بتحولات شتى؛ يخرج منه من يخرج، ويختفى من يختفى، ويجى إليه من يجىء، أو يرجع إليه من يرجع. تتغير وجوه ساكنيه، جميعا تقريبا، باستثناء وجه سنية الثابت. وخلال ذلك كله يتآكل البيت، ركنا فركنا وشيئا فشيئا، بحيث يغدو، فى النهاية، جنة عبثت بها فشوّهتها يدُ الإهمال أو أياديه المتعددة. تشعر سنية أن هذا البيت "ليس على ما يرام. إنه يطعن فى القدم دون رعاية ولا عناية. ها هى تتجول بين الحجرات والحديقة، تنظر وتتفحص، بهتت الألوان، تقشرت الجدران (...) ذبلت الحديقة وملأتها الوحشة.. إلخ" (الرواية، ص ٣١)؛ تتساءل، دونما إجابة، عن الكيفية التى يمكن بها أن تتدبر تكاليف تجديد البيت: "كيف يستعيد البيت شبابه؟ سيمسى ذلك حلما لا يتحقق إلا بحلم" (الرواية، ص ٤٢)، بل تتساءل أحيانا متشككة: "والبيت هل يتجدد حقا؟" (ص ١٩٢). لكنها محض تساؤلات؛ لا توقف تدهور البيت ولا تناهض تغيرات العالم من حوله.

خارج البيت القديم وخارج تساؤلات سنية المهدى، لكن غير بعيد تماما عنهما، يتحول العالم بسرعة لاهثة (الطرح نفسه الذى لاحظناه فى رواية "يوم قتل الزعيم")، بما يمثل تهديدا حقيقيا للبيت القديم ولكل بيت قديم يشبهه. يتم، مثلا، هدم بيت قديم آخر، كان مواجها لهذا البيت، لتستوى مكانه عمارة كبيرة انقض عليها عدد كبير من السكان "لا يعرف بعضهم بعضا ولا يتحمسون لمعرفة أحد". وسوف يقول من يقول:"ــ هذا مصير بيوتنا الكبيرة القديمة" (انظر الرواية ص ٢٦). وداخل البيت، تباعدت وتتباعد المسافة بين عالمه الراهن وتلك الجنة القديمة التى كانها وكانته، لم يعد لها ــ ولم يعد منها ــ وجود سوى فى ذاكرة سنية المهدى فحسب. لا تستطيع سنية أن تتناسى تلك الجنة، كما لا تستطيع أن تستعيدها. تحلم بترميم وبتجديد الحديقة؛ تجرى بعض الإصلاحات لهما، وتسر بها، ولكنها تتساءل فى النهاية: "أين هذه الحديقة الفقيرة من الجنة الموعودة؟!" (ص ١٦١)؛ تظل هذه الحديقة "فى خيالها فردوس وأما فى الواقع فأرض تخددها الحفر" (الرواية، ص ١٩٢).

كم تناءت، هنا وهناك، جنة البيت القديم عن زمنها الأول، وكم تباعد عالم البيت القديم نفسه وأوغل عهده الغابر فى غياب، حتى وإن بدا ذلك البيت نفسه ماثلا فى الزمن، جد قريب فى المكان.

هوامش الفصل الثانى

١ ــ انظر: ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان)، سبق ذكــره، ١٩٩٠، ص ٢٢٤.

٢ ــ راجع: د. صلاح صالح، (قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر)، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٢٩.

٣ ــ راجع: هانز ميرهوف، (الزمن فى الأدب)، ســبق ذكــره، ص ص ٦٢، ٦٣.

٤ ــ انظر: غاستون باشلار، "جماليات المكان"، ترجمة غالب هلسا، ط. ثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ص ٩ (من تقديم المترجم)، وانظر أيضا الفصل الرابع من الكتاب، ص ٦١ وما بعدها.

٥ ــ يقترن البيت، لغة، بدلالات عدة منها مــا يتــصل بــالمرأة أو الزوجــة وبالعائلة. فى (لسان العرب) و(المحيط): "بيت الرجل: امرأته، ويكنى عن المــرأة بالبيت"، والبيت التزويج: "بات الرجل يبيت إذا تزوج"، و"العامة تقول: هو من بيت فلان أى من عائلته".

٦ ــ راجع: (الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكو)، سبق ذكره، ص ٢٤.

٧ ــ ايريش (إيريك) فروم: "التطور النفسى للإنسان ــ حُسْن الحال"، ترجمــة محمود منقذ الهاشمى، مجلة "معابر"، الإصدار السابع، دمشق، الربع الثانى من عام ٢٠٠٢. (maaber. @ acs-net- org).

٨ ــ ديمترى أفييرينوس، "الأرض الأم فى الميثولوجيا العالمية"، مجلة "معابر"، الإصدار العاشر، دمشق، الثلث الأول من عام ٢٠٠٣.

9 - G. A. Lenhart, "A developmental hypothesis based on the order of Jung's psychological functions: the genesis model" (Doctoral dissertation, Pacifica Graduate Institute, 1996). UMI no. 3002397.

10 - Evgueni A. Tortchinov, "The Doctrine of the Mysterious Female in Taoism; A Transpersonalist View", in: "Everything Is According to the Way" Editors: Bolda-Lok Publishing and Educational Enterprises, Brisbane, Australia, 1997.

١١ــ انظر: هنريك سكوليموفــسكى، "الغابــات كحُــرُم"، ترجمــة ديمتــرى أفييرينوس، مجلة "معابر"، الإصدار الثامن، دمشق، الربع الأخير من عام ٢٠٠٤. (maaber. @ acs-net- org).

١٢ــ تبعا لهذه الفكرة يربط بعض الباحثين بين الحنين للعودة للـديار الأولـى والحنين للعودة للرحم ومفهوم العودة إلى "نغمة القرار" التى تمثل روح الموسـيقى العربية.

انظر: محمد سطام الفهد، "حالة الطرب بين الشعر والموسيقى.. وحدة فلـسفية تتقاطع مع الطقس الاجتماعى"، "البيان"، العدد ٦٧، ٢٢ أبريـل ٢٠٠١. و"نغمـة القرار" هى "نزوع وجدانى إلى الاستقرار، بعد تجوال طويل ومرير بين النغمـات وبين الطبقات [الموسيقية] المختلفة". نفسه.

١٣ــ يقدم جمال الغيطانى إحصاء حول فصول الرواية والأماكن التى تدور فيها وقائعها. وفى هذا الإحصاء نجد أنه فى (بين القصرين) ٤٠ فصلا فى منزل السيد أحمد عبد الجواد، ثم فى (قصر الشوق) ١٣ فصلا فى هذا المنزل، ثم ١٢ فـصلا فى (السكرية).

انظر: جمال الغيطانى، "القاهرة بين الواقع والخيال فى ثلاثية نجيب محفـوظ"، مجلة "إبداع"، ع ١، س ٢، القاهرة، يناير ١٩٨٤. ومنشور أيضا فـى: (الرجـل والقمة ــ بحوث ودراسات).، سبق ذكره،. انظر صفحات: ٤٨٨ــ ٤٩٠، ٤٩٣.

وراجع أيضا: د. . سيزا قاسم، (بناء الرواية، دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيـب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسـرة، القـاهرة، ٢٠٠٤ ، ص ١٧٣ وما بعدها.

١٤ــ من ذلك مثلا قراءة د. عز الدين اسماعيل (انظر كتابه: "التفسير النفـسى للأدب"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤). وانظر ملاحظات حول هذه القراءة قدمها د. يحيى الرخاوى: "ملاحظات حول نقد عز الدين إسماعيل لرواية السراب"، فـى كتابه (قراءات فى نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٧٥ وما بعدها.

وفى هذا السياق رأى د. محمد حسن عبد الله أن هذه الرواية تخرج على خـط الواقعية الذى اتبعه نجيب محفوظ فى تلك الفترة. انظر كتابه: (الواقعية فى الرواية العربية)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١، ص ٤٨٦.

١٥ ــ راجع: ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان فى الرواية)، سبق ذكره، ص ٩٢.

١٦ ــ فى هذا السياق، مثلا، سوف يشار إلى حلم "الحياة الصافية" والغناء بعـد تحقيق العدالة (انظر ص ١٤٩)، والتفرغ للسعادة والغناء (انظر ص ٤٦٣).

الفصل الثالث

زمكان الطريق

(١)

فى روايات نجيب محفوظ، إجمالا، يمكن ملاحظة أن هناك شكلا من أشكال الالتصاق النسبى بالمكان، ونوعا من الضيق المكانى، إلى حدٍّ، فى مقابل اتساع الزمن؛ امتداده ورحابته[١] (يؤيد هذا المعنى إلحاح هاجس البيت القديم الذى توقفنا عنده، كما تؤكده كثرة تناولات محفوظ لأماكن محددة، مثل: الحارة، الزقاق، البيت.. إلخ، واستكشاف كل منها خلال أزمنة متعددة). ولكن، مع هذا، ففى بعض روايات محفوظ هذه مجموعة من التناولات تنطلق من فكرة "الخروج" من المكان (وأحيانا "الخروج على" المكان)، مما يجسد تجارب متعددة تنبنى على مفهوم "زمكان الطريق" كما تصوره ميخائيل باختين. وهذا المفهوم ــ وله مستويات وإمكانات للتحقق متنوعة ــ يتصل بكل من "زمكان اللقاء" و"زمكان العتبة" و"زمكان الكرنفال"، كما سنرى فى الفصول التالية.

* * *

إن روايات مثل (اللص والكلاب) ١٩٦١، و(السمان والخريف) ١٩٦٢، و(الشحاذ) ١٩٦٦، و(قلب الليل) ١٩٧٥، و(رحلة ابن فطومة) ١٩٨٣ تتمحور، بشكل واضح، حول تنويعات متعددة على زمكان الطريق. فى هذه الروايات الست يجاوز هذا الزمكان أشكال حضوره الهامشى، العابر، فى روايات أخرى (ولعل زمكان الطريق حاضر فى أغلب الروايات بشكل عام؛ إذ يندر أن "تجد عملا يستغنى عن تنويع أو آخر على هذا الموضوع"[٢])، بحيث يلوح هذا الزمكان ــ فيما نرى ــ التناول المحورى الذى تتأسس وتشيَّد فيه، وبه، الوقائع الأساسية فى هذه الروايات الست.

(١ ــ ٢)

فى زمكان الطريق، كما صاغه ميخائيل باختين، "تتقاطع فى نقطة زمانية ومكانية واحدة الدروب الزمانية والمكانية لمختلف ألوان الناس ــ ممثلى كل الفئات والأوضاع والمعتقدات والقوميات والأعمار. هنا يمكن أن يلتقى مصادفة [أولئك] الذين تفصل بينهم عادةً المرتبية الاجتماعية أو البعد المكانى"[٣].

ولزمكان الطريق، الذى يعد موضوعا مهما من موضوعات الأدب، أبعاد متنوعة.

هناك، من جانب، بعد عيانى (كأن يكون التناول مرتبطا بطريق مكانى فعلى)، حيث يكون الانتقال المكانى واضحا، وقد يكون متصلا "بطريق حياة" ـــ بتعبير باختين[٤]، إذ يلوح فى انتقال الإنسان عبر المكان شكل من أشكال الارتباط بامتلاء

هذا المكان "بمعنى حياتى فعلى"، وباكتساب هذا المكان "علاقة جوهرية بالبطل ومصيره"[٥].

وهناك، من جانب آخر، "الاستعارية الفنية للطريق؛ "طريق الحياة"، "تحول إلى طريق جديد"، "الطريق التاريخى"، إلخ"؛ إذ "إن استعارية الطريق متنوعة ومتعددة المستويات، لكن النابض الأساسى فيها هو جريان الزمن"[٦]، كما أنها تنطلق من أو تمر بـ "موطن الرأس (البلد الأليف)"[٧]. وقد خرج أبطال الرواية الرومانتيكية، فيما يرى باختين، إلى "طريق نصف فعلى نصف مجازى"[٨].

وبوجه عام، فزمكان الطريق يمكن أن يكشف عالما ثريا فى العمل الروائى وفى العالم الذى يتمثله ويحيل إليه، بما يجاوز حدود تجارب الشخصيات التى تخرج إلى الطريق؛ تبدأ خوضه أو تمضى فيه أو تجتازه. وقد خرج دون كيخوته، فى زمنه ــ كما لاحظ باختين ــ "إلى الطريق ليلتقى بإسبانيا كلها"[٩].

(١ ــ ٣)

هذه الأبعاد المتنوعة لزمكان الطريق قائمة، بتنويعات ثرية، فى روايات نجيب محفوظ الست التى نتوقف عندها هنا، وبعضها قائم ــ بحضور أقل ــ فى روايات أخرى. إن شخصيات مثل "حميدة" و"حسين كرشة" فى (زقاق المدق)، ومحجوب عبد الدائم فى (القاهرة الجديدة)، وسماحة بكر الناجى فى (الحرافيش)، مثلا، يمكن تحليلها على أساس من اقترانها بزمكان الطريق؛ إذ تخرج هذه الشخصيات ــ لأسباب مختلفة وبكيفيات متباينة ــ من عوالمها المألوفة، وتقطع طرقا متنوعة إلى عوالم أخرى. ولكننا ــ مع هذه الشخصيات ــ لا نتوقف عند المقابلة بين المكان المألوف وخارجه، أو لا نكون إزاء زمكان الطريق بحيث يغدو محورا أساسيا فى التجربة الروائية. أما مع شخصيات مثل: سعيد مهران (رواية "اللص والكلاب")، عيسى الدباغ (رواية "السمان والخريف")، صابر الرحيمى (رواية "الطريق")، عمر الحمزاوى (رواية "الشحاذ")، جعفر الراوى (رواية "قلب الليل")، قنديل محمد العنابى (رواية "رحلة ابن فطومة")، فنحن ــ بالفعل ــ إزاء "زمكانات طريق" مكتملة المعالم تخوضها تلك الشخصيات، وتمثل تناولات مركزية حاضرة بوضوح فى تلك الروايات جميعا، وإن تعددت ملامح هذه الزمكانات واختلفت معالمها وأسباب ارتباطها بهذه الشخصيات وارتباط الشخصيات بها[١٠]، بما يصوغ تباينا فى "الطرق" التى تتجسد فى هذه الروايات: طريق البحث، طريق الانتقام، طريق التساؤل، طريق التمرد، طريق الاستكشاف والتعرُّف.. إلخ.

يتأسس زمكان الطريق فى (اللص والكلاب) مندمجا فى موضوعتين مترابطتين: البحث عن العدالة الغائبة، وعلاقة الفرد والجماعة. ويرتبط هذا الزمكان بالشخص المحورى، سعيد مهران، الذى يبدأ "طريقه" ــ داخل الرواية ــ لا بخروجه من "مكان أليف" وإنما من نقطة انطلاقه، بعد خروجه من السجن[١١]، فردا وحيدا حيال جماعة كبيرة، لتحقيق عدالة يتصورها، هى فى جوهرها نوع من أنواع القصاص أو الانتقام. من هنا، تتخلل زمكان الطريق فى الرواية مطاردة مزدوجة؛ مهران، من ناحية، يطارد الذين يريد القصاص أو الانتقام منهم، بسبب خيانتهم، فيجعل من نفسه ــ مستعيدا مفهوما بدائيا قديما لتحقيق العدالة ــ قاضيا وشرطيا وجلادا معا. ثم هو، من ناحية أخرى، مطارَد من قبل الكثيرين، ضحايا وجلادين، حراس عدالة أخرى معترَف بها بقانون قد تخطى أعراف العالم البدائى، وإن صيغ بعض هؤلاء، حراس تلك العدالة، صياغة لا تخلو من مفارقة، ولا من تساؤل حول المسافة التى اجتازوها، افتراضا، من زمن العدالة "البدائى" إلى زمن عدالتهم "المتحضرة".

كان سعيد مهران قد خرج من "مكانه الأليف" فيما قبل الزمن الذى تبدأ به الرواية. نعرف ذلك خلال إشارات، على مستوى زمن الوقائع، إلى حياة سابقة عاشها. كان قد تنقل بين أماكن عدة، منها مدينة الطلبة حيث كان يعيش فى كنف أبيه الذى عمل هناك، وكان قد تزوج، وكان قد تحول إلى ذلك "اللص" ــ الذى يشير إليه عنوان الرواية ــ بمباركة "أستاذه" رءوف علوان، ثم كان قد اقتيد إلى السجن الذى خرج منه الآن، فى حاضر الرواية. لم يعد إذن ذلك العالم الأليف أليفا. الرواية تبدأ طريق سعيد مهران الراهن من نقطة تالية لذلك كله، وتومئ عبارتها الأولى: "<u>مرة أخرى</u> يتنفس نسمة الحرية، <u>ولكن</u> الجو غبار خانق وحر لا يطاق.." إلى بداية هذا الطريق المقترنة بنوع من العودة إلى نقطة سابقة ــ "<u>مرة أخرى</u>" ــ و"<u>لكن</u>" بعدما كان قد تغير عند هذه النقطة كل أحد وكل شئ: هو نفسه، والزمن، والطرقات، والمعنى، والناس، والعلاقة التى تصله ــ أو لا تصله ــ بهم. هاهو قد خرج من سجنه، "هاهى الطرقات <u>تعود</u> (...) هذه الطرقات المثقلة بالشمس، وهذه السيارات المجنونة، والعابرون والجالسون، والبيوت والدكاكين.. إلخ"، ولكنه عند خروجه ــ وقد انقطعت روابطه بالجميع ــ لم يجد أحدا ولا شيئا فى انتظاره: "وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يجد أحدا" (الرواية، ص ٧).

لا يرى سعيد مهران فى فعل "خروجه" من السجن انتقالا من عالم إلى عالم آخر جديد، بل ولا حتى عودة إلى عالم سابق بات قديما بالفعل، مر وانقضى. فالعالم القديم قد آل إلى خيانة لا تزال حية ماثلة، حاثة على الغضب دافعة إليه، تجمد عندها الزمن أو توقف فى نقطة محددة. خروج سعيد مهران من السجن ليس سوى "إياب" إلى تلك النقطة التى انقطع عنها طيلة سنوات أربع "خسرها غدرا" فى

السجن. الآن، بهذا الإياب، يستطيع سعيد مهران أن ينطلق فى طريقه؛ الآن، صار بمقدوره أن "يبدأ" من حيث "انتهى" من قبل؛ بات من الممكن أن تكتمل الحركة التى تجمدت وظلت معلقة بين خطوتين متعاقبتين، فعلين متلازمين، تم — عسفا — الفصل بينهما، طيلة سنوات أربع: الخيانة والقصاص، أو الجريمة وعقابها. بخروجه من السجن بدأ سعيد مهران طريقه، وابتدأت عجلة الزمن — التى تعطلت — تدور مرة أخرى، فآن — فيما يؤكد صوته الداخلى الذى يتداخل وصوت الراوى — "للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت، وللخيانة أن تكفر عن سحنتها الشائهة" (الرواية، ص ٧). وفى هذا الطريق، الغاضب المحترق المنتقم، اللاهث وراء تحقيق عدالته الخاصة المبتغاة، يجب أن ينال العقاب أشخاصا بأعيانهم: زوجه (نبوية) وتابعه (عليش) وأستاذه (رءوف علوان). ولكن فى هذا الطريق، أيضا، مع هؤلاء، يطل وجه آخر مغاير، هو وجه ابنته "سناء".

سوف يقطع مهران، وصولا إلى هؤلاء جميعا، طرقا عدة، تبدأ من طريق قديم اجتازه مرارا من قبل فى زمن ما قبل الخيانة، وكان مألوفا ولم يعد كذلك؛ هو الطريق الذى يؤدى إلى أكبر خائنيه كما يؤدى إلى ابنته، معا؛ فيه نتانة الخيانة وكدرها المنتشر وفيه أيضا يمكن أن يطالعه — وأن يطالع — الوجه البريء، ذلك هو طريق "البواكى العابسة، طريق الملاهى البائدة، الصاعدة إلى غير رفعة.. إلخ" (ص ٨). ثم سوف تمر الطرق التى يقطعها مهران بأماكن شتى، فى أوقات متعددة أغلبها يلفها ظلام الليل؛ كلها أماكن مطاردة، وتوحُّد، وانفصال، ونأى، ثم أخيرا موت يبدو تتويجا لرحلة بحث فردى، عبثى، عن عدالة غائبة، تجاوز شروط إقرارها قدرة أى فرد، فضلا عن فرد مدفوع بغضب أعمى ورغبة محرقة فى الانتقام.

(٢ — ٢)

طريق سعيد مهران هو طريق الفرد المستوحد فى مواجهة الجماعة. يتدعم هذا المعنى ابتداء من عنوان الرواية نفسه، "اللص" و"الكلاب"، وإن كانت الرواية تجسد ما يشبه الاختبار المثقل بتساؤلات — تشارف حدود الشكوك — وبتأويلات ممكنة متنوعة، لدلالات هذا العنوان؛ لمعنى "اللصوصية" ولإيحاءات "الكلاب"، معا. فـ"اللص" هنا محض سارق صغير، فى عالم حافل بلصوصية متعددة الأشكال والأحجام، مؤسَّسة على أعراف وقوانين، ومدعومة بقوى عاتية، كلية القدرة. و"الكلاب" — بدلالة مفارقة للوفاء الملازم للحيوان المعروف، مفردة تتردد فى الرواية فى سياقات متباينة، تومئ أحيانا إلى الجماعة التى خانت سعيد مهران، أى التى يطاردها هو، ثم تومئ أحيانا أخرى إلى معنى المطاردة التى تضطلع بها الكلاب عادة. فى هذه السياقات المتباينة، تترى الإشارات إلى عدد من الأشخاص:

في مونولوج سعيد مهران حول أستاذه "الخائن" رءوف علوان يقول: "إن يكن في القصر كلب – غير صاحبه – فسيملأ الدنيا نباحا" (الرواية، ص ٣٨)، وفي حوار بين سعيد مهران ونور (المومس التي أحبته وبدت "الوفية" الوحيدة له بالرواية)، سيقول لها: "لمَ الإلحاح على حديث القلوب. اسألي الخائنة واسألي الكلاب" (ص ٥٧)، وعن عليش ونبوية – تابعه وزوجه الخائنين – سيتساءل مهران: "وهي كيف تميل إلي الكلب وتعرض عن الأسد.." (ص ٨٢). ولكن هذا التمثيل يتخطى هؤلاء الأشخاص المتعينين، بأسمائهم، إلى من – ثم إلى ما – يمثل سندا لهم، بما يجاوز دائرة الانتقام لخيانة ما، محددة ومحدودة، إلى أفق البحث عن العدالة الشاملة المنتفية؛ حيث يطال هذا التمثيل شخصيات أخرى، منها المخبر حسب الله – التمثيل الصغير، لكن الواضح، للسلطة – الذي يفرض في حواره مع سعيد الكلام في "ناحية واحدة" هي ابنته، فيتساءل سعيد بصوت غير معلن: "وزوجتي وأموالي ياجرب الكلاب!" (ص ١٢). وفي تلاعب بين المستويين، الحقيقي والمجازي، لدلالات الكلاب، سوف يتردد – على خلفية من تناول الشواء والشراب – بين سعيد ونور، حوار (باسم من ناحيتها، غير قادر على مجاوزة الإحساس بالمرارة من ناحيته):

"فقال ببساطة:

– أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم.

وتواصلت خمس دقائق في التهام الشواء ثم قال:

– ولكنهم بالفطرة يكرهون الكلاب..

فقالت باسمة وهي تلعق أناملها:

– أنا أحب الكلاب.

– لا أعني هؤلاء" (الرواية، ص ١٠٠).

وفي المطاردة الأخيرة من قبل متعقبيه، سوف يفكر سعيد مهران في "أنهم يتفحصون الآن البدلة [بدلته] وهناك الكلاب" (ص ١٣٨)، وسوف تتعقبه في المقابر الكلاب – بالمعنى الحقيقي هذه المرة – (وقد "كان يخشى الكلاب" – انظر ص ١٣٨)، ثم يرد بصوت داخلي على من يطالبه بالتسليم ويعده بأنه سيعامَل بإنسانية: "كإنسانية رءوف ونبوية وعليش والكلاب" (ص ١٣٩)، ثم أخيرا، عندما ينهال الرصاص حوله فيخرق أزيزه أذنيه، يصرخ: "ياكلاب" (ص ١٤٠).

* * *

خلال إمعان سعيد مهران في طريق انتقامه، فردا وحيدا في مواجهة الجماعة، يأتينا عالم الرواية من خلاله هو، أو من خلال الراوي الذي يوازيه وأحيانا يتناوب دوره معه[١٢]؛ فلا نرى هذا العالم – من منظور – من خلال الجماعة التي يطاردها وتطارده. وعبر هذا الطريق، تتأكد وحدة مهران، خطوة بعد خطوة، كلما قام بمحاولة جديدة من محاولات تحقيق قصاصه، مما يدفع بملامحه، شيئا فشيئا، إلى

التوارى خلف هالة ترسمها أدوات تصوغ — فى الوقت نفسه — معالم أسطورته: مجرما مطلوبا للعدالة (عدالة أخرى غير العدالة التى يتصورها)، قاتلا لأبرياء، خطرا على الجميع (قل أيضا: خطر على المجتمع).

وعبر تنامى وقائع الرواية — المتكئة على استخدام "تيار الوعى"[١٣] وعلى تقنيات غير بعيدة عن تقنيات الرواية البوليسية[١٤] — ثمة قوقعة تطبق، أكثر فأكثر، على سعيد مهران. شيئا فشيئا تتصاعد مكابدته للوحدة (لا يخفف كثيرا من وحدته لقاءاته مع الشيخ على الجنيدى أو مع نور[١٥])، ويتفاقم إحساسه بالمطاردة؛ يود "لو اتصل بالناس ليعرب لهم عما يهز صدره فى الصمت والوحدة (...) إنه وحيد حيال الجميع ولكنهم لا يعلمون، لم يفقهوا بعد حديث الصمت والوحدة" (ص ص ٨٤، ٨٥)، "وتضاعف إحساسه بالمطاردة والوحدة" (ص ٩٣).. إلخ، وشيئا فشيئا تتغيم صورة العالم الذى يراه، وتتكمش وتتضاءل ثم تختفى معالمها، فيغدو هذا العالم محض "كتلة" من "الأعداء" مفعمة "شهوة وخوفا"، " لن يرتاح لها بال حتى تراه جثة هامدة" (ص ٩٣). ويتصل بهذا دفع سعيد مهران إلى مزيد من الإيغال فى "طريقه" الموحش، الذى يتجسد — مكانيا — فى "الهامش": الصحراء والمقابر والخلاء، وكلها أماكن واقعة خارج المدينة التى تضم أعداءه فيمن تضم من الناس. سوف ينأى مهران، كلما أوغل فى طريقه، بعيدا فى ذلك الهامش، يتسلل "وحيدا فى الظلمة، تتربص به المدينة التى تلوح أضواؤها فى الأفق، ويتجرع وحدته حتى الثمالة" (ص ٩١). وفى ذلك الهامش سوف ينصاع لما تفرضه عليه حياة المطاردة من التحول عن آدميته، يتحرك فى الظلمة مثل "خفاش" (الصفحة السابقة)، أو يجرى مثل "فأر" هاربا من جحر إلى جحر، بينما هناك، بالمدينة، "أعداؤه يمرحون" (ص ٧).

لكن الأماكن الهامشية التى يتم دفع سعيد مهران إليها[١٦] (وكلها تبدو خارج العالم المأهول، تكاد تمثل استعادات جديدة لأماكن النفى القديمة فى الكتاب المقدس وفى عالم الشعراء العرب الصعاليك فى الجاهلية) — من ناحية أخرى — مصوغة بنوع من التعاطف الذى يستكشف فيها وجها آخر غير وجهها الشائع، وكأنها موازاة مكانية لاستكشاف بعد آخر، من منظور "اللص"، فى أبعاد قضية العدالة الغائبة. فالأماكن التى يلوذ بها مهران، إذ هو بلا مأوى ثم إذ هو فار من العدالة الأخرى التى تطارده: بيت الشيخ على الجنيدى وبيت نور ومقهى طرزان، تنتمى جميعا إلى مواقع نائية عن تجمعات الأحياء: بيت الشيخ فى طريق الجبل، وبيت نور على حافة "القرافة"، ومقهى طرزان بالصحراء. ويقطع مهران إلى هذه الأماكن جميعا طرقا فى الظلام والصمت — انظر صفحات: ١٨ ثم ٥٦، ثم ٤٦ على التوالى). ولكن هذه الأماكن جميعا تستعيد شيئا ما قد فقدته المدينة المأهولة وافتقدته الحياة فيها: البساطة التى ترتد إلى عهد آدم (انظر ص ١٨)، والهواء النقى المنعش (انظر ص ٤٦)، والسكون الذى تتجاور فيه الحقيقة والسلام والصمت، النطاق الذى تتلاشى فيه الفوارق وتتحقق المساواة (قل أيضا: العدالة) الغائبة؛ حيث يجتمع

النجاح والفشل والقاتل والقتيل واللصوص والشرطة معا "لأول ولآخر مرة" (انظر الرواية ص ٧٦).

(٢ ـ ٣)

إلى جانب ذلك الاستكشاف لأماكن هامشية يلوذ بها مهران، خارج الأماكن المأهولة للجماعة، تستكشف الرواية أيضا بعدا مهما فى عالمه الداخلى الحافل بامتلائه الزمنى الخاص، بالذكريات المستعادة التى تقتحم حاضره وتزيحه؛ كأن هذا الحاضر زمن الجماعة الذى يجب الخلاص منه بينما الماضى الذى يجب التمسك به زمنه هو. تتوارى من هذا الحاضر ـ تقريبا ـ الإحالات التى تصله بزمن مرجع واضح (سوى إشارة واحدة إلى "عيد الثورة". انظر الرواية ص ٩)، ولا يطل مهران على هذا الحاضر إلا من زمن آخر؛ زمن الماضى الذى تشكلت فيه، واكتملت، ملامح الخيانة؛ كأن كل زمن، لسعيد مهران، لا وجود له إذا لم يندرج جزءا من طريقه الذى سلك للقصاص، وكأنه لا يستطيع أن يرى فى حاضره وفى حاضر خائنيه، معا، سوى لحظة واحدة، هى لحظة ترقبه لتحقيق عدالته التى يتوق إلى تحقيقها. يسأله رءوف علوان: "هل فكرت فى المستقبل؟" فيرد: "ـ لم يسمح الماضى بعد بالتفكير فى المستقبل" (ص ٣٤). ويقول له رءوف: "ليس اليوم كالأمس" (ص ٣٥)، ولكنه لا يرى فى هذا القول سوى تعبير عن رغبة الخائن فى الفرار من عدالة لم تعد متجردة عمياء.

حاضر سعيد مهران، إذن، فى طريق انتقامه، ليس سوى انتظار لزمن مرجأ؛ ليس أكثر من ترقب قلق لفعل يجب ـ فيما يتصور ـ أن يرتد بالزمن ويعيد وضعه على مسار كان مقدَّرا له. لا يبدأ حاضر مهران ولن يبدأ، أبدا، إلا من تلك النقطة القديمة التى تنتمى إلى ما قبل الخيانة. لقد صادر ماضى مهران حاضَره، باختصار. من هنا، نشهد ـ من جانب ـ لواذ مهران المتكرر بذلك الزمن القديم خلال استعادات شتى له تحتشد بها صفحات الرواية، ثم نشهد ـ من جانب آخر ـ ركاما من لحظات انتظار ممضّ، متلهف، يعيشها مهران فى الحاضر، بين فعل وآخر من سلسلة ضربات طائشة يقوم بها لتحقيق عدالته. ومن بين هذه اللحظات ستكون تلك المحاكمة المتخيلة التى يعقدها، هو المستوحد، فى غرفة نور؛ إذ يحملق فى الظلام ويخاطب ـ من قفص اتهام يرسمه حوله ـ قضاة ومستشارين سوف يحكمون ـ فى زمن لن يأتى أبدا ـ ببراءته، على الرغم من أن بينهم وبينه، بكلماته، "خصومة شخصية لا شأن لها بالصالح العام" (انظر ص ١٢٠).

تختلط الحقيقة بالحلم، ويتحول الحلم إلى كابوس، ويمضى سعيد مهران من ظلام إلى ظلام، من هامش ناء إلى آخر أكثر نأيا، حتى ذاك الموضع الأخير فى الطريق الذى اختار، حيث يقترب منه مطاردوه المسلحون، وحيث يتضاءل ثم ينطفئ الأمل

"فى الهروب من الظلام بالجرى فى الظلام" (ص ١٣٩). سوف يتكاثف هذا الظلام بعد أن انهمر الرصاص حوله، ولم يعد بإمكانه أن يتساءل إذ "سرعان ما تلاشى التساؤل وموضوعه على السواء"، كما لم يعد بمقدوره أن يستعيد — حتى — صورة واحدة من ماضيه، إذ لم يعد بمستطاعه أن يظفر "بذكرى" ما، وأخيرا لم يجد "بدًا من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة" (ص ١٤٣). لم يعد لسعيد مهران، من الأزمنة والأماكن جميعا، سوى تلك اللحظة الخاطفة فى ذلك الحيز المحدود الخانق. لقد توقف، هو، عند تلك النقطة فى طريقه الذى اختار، أو الذى دفع به إليه، كما تجمد وانغلق هذا الطريق، فى لحظة، مرة وإلى الأبد.

(٣)

زمكان الطريق فى (السمان والخريف)، الموصول بتجربة عيسى الدباغ، الشخص المحورى بالرواية، يضعنا إزاء "توحد" من نوع آخر، يبدأ مما بعد الخروج من عالم الأضواء، والمشاركة، والتفاؤل، والعمل، والتحقق، والحياة الرخية الواعدة.. إلخ، إلى نقيض ذلك كله.

خلال العبارات الأولى بالرواية، التى تتحدد زمنيا بحريق القاهرة، ومكانيا بمحطة القطار فيها، يجيل الدباغ بصره، دونما جدوى، بحثا عن أحد بانتظاره (هل هى موازاة للعبارات الأولى فى "اللص والكلاب" إذ لم يجد سعيد مهران وقد خرج من سجنه أحدا بانتظاره؟!). هاهى الخطوة الأولى فى زمكان طريق المستوحد. ليس غياب الجميع، اختفاؤهم، انفضاضهم، مقتصرا على سبب "عارض" مقترن بهذا الحريق المشتعل الآن، سيكون هذا الغياب "معتادا" فى زمن لاحق؛ فالحريق نفسه علامة، زمنية وغير زمنية، على انهيار عالم الدباغ وبزوغ عالم جديد[١٧]، ستتضح معالمه فيما بعد[١٨]. وفى هذا العالم الجديد لن يجد الدباغ لنفسه مكانا ولا دورا، بل — أكثر من هذا — سيجد نفسه مستبعدا، ملفوظا، ثم متهما، مبتور الصلات بأولئك الذين كانوا حوله، مرتبطين به قريبين منه، بمن فيهم خطيبته الجميلة "سلوى" التى سوف يصك أذنه وهو يكلمها صوت إغلاقها سماعة التليفون. وسوف يختار عيسى الدباغ طريق "الهجرة" أو "الغربة"؛ "النفى" داخل وطنه، إذ يهجر القاهرة، بمن فيها وما فيها، إلى الإسكندرية، منفاه المختار الجديد، فيغدو مطارَدا "بغير مطاردة"، بعد أن "انهارت الأرض تحت قدميه فجأة كأنها نفخة من تراب"، وبعد أن "تقوضت الأركان التى قاومت الدهر ربع قرن من الزمان" (انظر الرواية، ص ٥٤)، وبعد أن بات مستقبله "ماضيا" — بكلماته التى يتوصل إليها فى خلاصة يائسة (انظر الرواية، ص ٧).

* * *

فى الإسكندرية، المنفى/الموطن الجديد، ثمة مجال رحب لاجترار الماضى، ولمعايشة التوحد، وللاحتماء بأستار الظلام.

هنا، بعد أن تباعد الجميع، وبعدما أصبحت القاهرة "ذكرى مغلفة بالحزن" (ص ٧٩)، يمكن لعيسى أن يجرب "الوحدة ورفقاء الوحدة ــ الراديو والكتاب والأحلام". وهنا، حيث بات يعيش فى شقة مفروشة صغيرة محاطة بوجوه يونانية، يمكنه أن يجابه غربته الكاملة، أن يحيا "غريبا فى موطن غرباء"، فيخيل إليه أنه هاجر حقا، وينهل من الغربة حتى يسكر؛ أن ينظر بطريقة أخرى لأولئك الذين لم ينتم إليهم أبدا من قبل، أولئك الذين ــ بكلماته: "طالما أسأت بهم الظن أنت اليوم تحبهم أكثر من مواطنيك وتلتمس عندهم العزاء، إذ إن جميعكم غرباء فى بلد غريب" (ص ٧٨). من هذه الشقة اليونانية يمكن للدباغ أن يحدق فى بحر الخريف وأن يرقب تجسيدا حيا لعالمه ولعالم جماعته الذى انهار؛ أن يشهد "أسراب السمان تتهاوى إلى مصير محتوم عقب رحلة شاقة مليئة بالبطولة الخيالية" (ص ٧٨). وفى هذه الشقة اليونانية، حيث "ثمة وحدة حقيقية وقلب نابض" (ص ٧٩)، بمقدور الدباغ أن يستجلب على مهل ــ إلى مكانه وزمنه ــ ذاك العالم الحافل الذى كان ولم يعد. لديه الآن متسع من الوقت لتساؤلات بلا حصر، عن الماضى والحاضر، والأصدقاء الذين تباعدوا أو تلاشوا، وعن "العقد الصفراء" والمال الحرام الذى اغترف منه ما صار رصيدا له فى البنك، وأحلام اليقظة التى "ينتهى فيها العذاب بالانتصار" الذى لم (لا، ولن) يتحقق، وعن افتقاد المعنى فى "تلك الرحلة الشاقة المخضبة بالدماء"، وأيضا عن غياب أى دور له فى مسرحية هذا العالم الصاعد الجديد، بينما "للحجر دور (...) وللحشرة دور، وللمحكوم عليه فى الجبل دور" (ص ص ٧٩، ٨٠).

فى أماكن الإسكندرية، خلال زمن الفراغ الممتد، يعايش عيسى الخواء ويبحث عن سبل لقطع الوقت.. يدخل أول سينما تصادفه، أو يجلس فى مقهى، أو يمضى إلى مجلس "معتم" فى طرقة "التريانون الصغير" (انظر ص٩٥)، أو يتسكع ــ كأنما فى زمن خارج الزمن ــ على الكورنيش، أو يقطع ــ على مهل ــ شارع سعد زغلول "أحب شوارع الإسكندرية إلى نفسه وبخاصة بعد الثورة، إنه شارعه الخاص على وجه ما، ويحب كثيرا أن يقطعه ولو مرة كل يوم جيئة وذهابا ليناجى فيض الذكريات" (ص ٨٨).

سيمضى عيسى الدباغ الخريف بالإسكندرية، سيشهد المدينة التى تنطوى على نفسها "فى غير أيام الصيف" (ص ٨٩)، ويلتقى "ريرى"، فتاة الليل التى ستقيم معه، يلتمس فى جسدها شيئا من السلوى. ولكنه أيضا سوف يشهد "إسكندرية الشتاء المتقلبة كامرأة" (ص ١٠٦)، وسوف يتخلص من ريرى فور أن يستشعر أن هناك ما يمكن أن يوثق علاقتهما (يكتشف حملها منه)، وسوف تشتد "وطأة الوحدة عليه فلم يعد يتحمل الرجوع إلى الشقة إلا آخر الليل". وأخيرا سوف يفجر "جو الأجانب

فى نفسه أحلاما بالهجرة الأبدية" (ص ١٠٥). ولكنه سوف ينقطع عن هـذا كلـه فجأة، ويعود للقاهرة عندما تصله برقية تنبئه بوفاة أمه.

* * *

عيسى الدباغ، الآن، بالقاهرة التى اختلفت، الآن، عما كانته، كما اختلـف عمـا كانه، وإن ظل غير قادر على الانفصال عما كانه ولا على نسيان ما كانته.

هاهنا، فى هذا الزمن والمكان، التقى عيسى بعض أصدقاء قدامى، لقاءات بـلا مستقبل، وشهد الرقص فى "الأريزونا" مع "حسناوات من أمم شـتى" (ص ١٢٠)، وتسلى "بتعقب الفتيات فى شوارع القاهرة"، فى رحلات عابثة غامضة وبلا نتائج" (ص ١٢١)، ثم تزوج ــ زيجة هى شكل من أشكال الصفقة ــ بامرأة مطلقة ثرية يسافر معها إلى رأس البر، ليقضيا وقتا هناك قبل أن يعودا إلى القاهرة مرة أخرى.

مر زمن ما. ها هو الآن وقد أصبح "متخم الحواس"، زاد وزنه زيادة ملحوظة، وعاد مرة أخرى يستشعر هجرته وانفصاله. لم يعد يجديه تذكر عالمه القديم الـذى تنهال عليه ذكرياته الحزينة (انظر ص ١٣٣)، ولم تعد القاهرة ــ مرة أخـرى ــ تدافع شعوره بالنفى، بل أصبحت تغذيه. لقد اكتمل منفاه، هنا وهناك وهنالك، فـى الإسكندرية والقاهرة ورأس البر؛ لكل "إنسان عمل وهو بلا عمل، ولكل زوج ذرية وهو بلا ذرية. ولكل مواطن مستقر وهو منفى" (ص ١٤٧)؛ لم يعد بإمكانه سـوى القيام "بدورات هروبية" متكررة معادة، يتسكع خلالها متنقلا من مقهى إلى مقهـى، و"زيارات عائلية مملة فى محيط الأسـرة"؛ لقـد بـات "يعـانى وحـشة وملـلا ويتساءل:"إلام تمتد هذه الحياة الكئيبة" (انظر الرواية، ص ١٤٧)، وهاهو يتمتم، فى جلسته مع أصدقاء ــ باعتبار ما كان ــ باتوا قدامى وبعيدين وغائبين: "ــ ما أجمل أن نهجر الأرض إلى الأبد"، "الأرض أمست مملة إلى درجة المرض" (انظـر ص ١٥٠).

استكمالا لهجرته الأبدية، يسافر الدباغ مرة أخرى إلى رأس البر، يعايش تجربة القمار ثم الملل مرة جديدة. ويسافر مرة أخرى إلى الإسكندرية فى الخريـف مـع زوجه، تمر عليه الأيام فى ضجر، "لم يجن من الشواطئ شبه الخالية إلا الوحـشة" (انظر الرواية، ص ١٦٤)، يكابد ــ هو المتزوج ــ وطأة الإحساس بالتوحد، ويهيم فى الليل المتأخر "على وجهه طويلا فى الكـورنيش ولا شـانى لـه" (ص ١٧٣)، وتتفاقم وحشته إذ يكتشف أنه ضيع فرصة أن يكون أبا حين يرى ريـرى ومعهـا طفلة يعرف أنها ابنته. ولكنهما، ريرى والبنت، كانا قد انتميا إلى رجل آخر، تبنى الطفلة "بأخلاقه فملكها إلى الأبد" كما ملك أمها أيضا (ص ١٧٧).

باكتمال التوحد والوحشة لم يعد بإمكان الدباغ إلا أن يتوارى: يتـوارى وهـو جالس فى الظلام (والظلام حاضر فى الرواية بترديدات متنوعة) يسترق النظر إلى "أسرته الطبيعية" (ص ١٧٨)، أو يتوارى وهو قابع فى الظلام تحت تمثـال سـعد

زغلول[١٩]. وفى ظلامه وجلسته الأخيرة بالرواية، سوف يكون الدباغ قد وصل إلى نقطة متقدمة، وإن لم يبرح فيها مكانه الأول، فى طريق توحده، هجرته ونفيه. ولكن هذه الجلسة نفسها تلوح وكأنها تومئ إلى منعطف ما فى طريقه الذى اختار. سوف ينتفض الدباغ من جلسته هذه ويمضى وراء شاب ــ هو خصم قديم ــ لا يزال، فى الزمن الراهن، قادرا على أن"ينظر إلى الأمام بوجه مبتسم رغم كل شئ" (ص ١٨٢)، وقد عرض على الدباغ فرصة "لتبادل الرأى".

نهض الدباغ "ومضى فى طريق الشاب بخطى واسعة تاركا مجلسه الغارق فى الظلام" ــ يقول الراوى فى عبارة الرواية الأخيرة.

هل غادر الدباغ مجلسه الغارق فى الظلام هذه المرة، الآن، فحسب. . أم غادره مرة وإلى الأبد؟[٢٠]

هل "طريق الشاب" يمكن أن ينتزع الدباغ من طريق توحده وهجرته ونفيه؟

تتركنا الرواية نقلب الإجابات!

(٤)

وفى رواية (الطريق) ــ لاحظ العنوان ــ يتجسد "زمكان طريق" آخر، لرحلة ابن يبحث ــ بحثا متعدد المستويات والتأويلات[٢١] ــ عن أب غائب، غامض، غير مؤكَّد الوجود، مجهول المكان، ما من شئ معلوم عنه سوى اسمه وصورة قديمة جمعته والأم/الزوجة التى ماتت وأشارت، قبيل موتها، إلى وجوده وإلى زواجهما قبل ثلاثين عاما، مؤكِّدة للابن أن عثوره على هذا الأب يعنى الحصول على "المال" ــ الذى سيبدأ يحتاجه ــ و"الأمل"، كما يعنى الحصول على "الاحترام والكرامة" (انظر الرواية، ص ١٢ وص ١٤)، فضلا عن أنه يجنب هذا الابن "طرقا" للعيش ــ بات عليه أن يخوضها أو يختار من بينها ــ كلها محفوفة بالمخاطر، أو ــ على الأقل ــ مقرونة بعدم الاستقرار (انظر الرواية، ص ١٢).

يبدأ صابر طريقه للبحث عن ذلك الأب/الأمل، فينقطع عن مكانه المألوف وعن زمنه الذى عاشه فيه، إذ يرحل من الإسكندرية إلى القاهرة ــ وهى مدينة كبيرة، لم يزرها من قبل ــ حيث كان قد التقى الأب والأم فى ذلك الزمن البعيد رغم أن كلمات الأم ــ قبل موتها ــ كانت واضحة فى غموضها ــ إن صح التعبير: "من قال إنه اليوم فى القاهرة؟، لم لا يكون فى الإسكندرية، أو فى أسيوط، أو فى دمنهور.." (انظر الرواية، ص ١٤).

* * *

قبيل سفره للقاهرة، وفى المسافة التى قطعها صابر بين قبر أمه وشقته، كان قد أدرك أن عالمه الذى كان رحبا قد تضاءل وضاق، وإن امتلأ بمفارقة كبيرة (فأمه

ــ التى طالما عرفها حية ــ قد ماتت، بينما أبوه ــ الذى تصور، طيلة حياته، أنــه قد مات من زمن ــ قد بُعِث إلى الحياة)، كما كان صابر قد وجــد نفــسه يواجــه تساؤلات، قريبة، حول كيف يمكن أن يحيا وقد غدا بلا مورد؟، ويجابــه تــساؤلا أبعد، أكثر مراوغة: "أين الحقيقة وأين الحلم؟"

لقد أدرك صابر ــ بعد موت أمه، مصدر الدخل والحماية ــ وضــعه الــراهن الجديد: "المفلس المطارَد بماض ملوث بالدعارة والجريمة" (انظــر الروايــة، ص ٩٦)، كما أدرك أنه "ابتداء من اليوم سيعرف الحياة على حقيقتها. إنه وحيد بلا مال ولا عمل ولا أهل (...) مطالب منذ اليوم بتأمين حياته، وهى مسؤولية لم يتحملهــا من قبل" (الرواية، ص ص ٦، ٧). وفى هذا الوضع الجديد، بوطأتــه ومفارقتــه وبإلحاح تساؤلاته وأسئلته، لم يعد صابر يملك سوى ذلك الأمل الذى انبثق فجــأة، كأنما فى حلم، وانفتح على أفق مثقل بالاحتمالات، وإن كان هناك، دون تحقيق هذا الأمل، سعى فى طريق غامض، يجب ــ وربما لا مفــر مــن ــ الخــروج إليــه والمضى فيه.

* * *

إذ يصل صابر إلى القاهرة ينقطع ــ ظاهريا فحسب ــ عن مكانه الأليف وعن زمنه الذى عاشه فيه، عن الإسكندرية وعن ماضيه، إذ سوف يطارده، خارج هــذا الانقطاع الظاهرى، زمنه القديم وتلاحقه مشاهد مدينته. إنه، ابتــداء مــن لحظــة خروجه إلى الطريق الذى قاده إلى المدينة الغريبة، يتعلق بــصره بمدينتــه بينمــا "القطار يرج الأرض مبتعدا"؛ يراها "مدينة الأطياف مغروسة فى حلم الخريف تحت مظلة هائلة من السحب" (ص ٢١). وستلح عليه صور هذه المدينة، وستتسل إلــى المشاهد التى سوف يراها فى طريق بحثه الجديد؛ ســوف يلمــح، فــى القــاهرة، عمارات النبى دانيال وزرقة البحر، ويستنشق هواء الإسكندرية المعربــد العــامر بالفتن (انظر الرواية، ص ٣٠)، وسوف يتحرك قلبه حين يشهد سحابة كبيرة مــن السحب، "زفرة من الإسكندرية"، فوق مبنى دار القضاء العالى (انظر الرواية، ص ١١٠)، وسوف يذكره أحد مبانى القاهرة بفيللا ثرى يونانى فــى الأزاريطــة (ص ٣٥)، وسوف يلوذ كثيرا بعالمه الذى تناءى فى المكان، وإن لم يتنــاء أبــدا فــى الزمن، فيستعيد ذاك/هذا العالم مرارا بينما يقطع شوارع تلك المدينة الغريبة التــى "لا يلقى فيها إلا العناء" (انظر الرواية، ص ٥٥، وانظر أيضا صفحات: ٢٧، ٢٩، ٣٠، ٣٨، ٧١، ٩٥، ١٠١).

عناء الغريب، فى مدينة غريبة، متعدد الوطأة متنوع الأشكال؛ وإشارات الرواية إلى هذا المعنى تشارف حدود الإلحاح: من اللحظة التى وصل فيها للقاهرة "هالــه الزحام فى محطة مصر فألح عليه شعوره بالوحدة" (ص ٢٢)، دارت رأســه مــع السيارات و"البصات" والعابرين، وسأل عن الاتجاهات (انظر ص ٣٢)، وتأكد لديه

أنه يحتاج إلى مرشد ولا أحد له فى هذه المدينة (انظر ص ٣٥)، عـرف السـير وحيدا، بلا هدف، فى الطرقات والشوارع (انظر ص ٤٦)، وتأكدت له وحدته فـى طريقه الذى اختار؛ "تعب البصر من تصفح الوجوه. وشوارع القـاهرة الزاخـرة بتيارات البشر والسيارات كأمواج البحر فى الأيام العاصـفة" (ص ٥٥، ولاحـظ مرجعية التشبيه التى ترتد بصابر إلى مكانه القديم الأليف)، وسوف يقـول صـابر لإلهام، التى يلتقيها فى رحلة بحثه بالقاهرة، ويشعر بميل إليها، ثم يتوزع بينها وبين "كريمة": "ولكنى وحيد فى المدينة والفراغ يوشك أن يقتلنى" (ص ٤٩، وانظر أيضا ص ٧١ وص ١١٠).

مع وطأة الإحساس الراهن بالوحدة التى لا يخفف منها اللواذ بـذكريات زمـن ومكان قديمين أليفين، يمضى صابر فى طريقه، يطرق رأسه أحيانا السؤالُ المحبط: "وماذا بعد الانتظار والجرى وراء المجهول فى الظلام؟" (ص ٥٥)، ولكنه يواصل سيره مستمسكا بالأمل الذى دفعه إلى خوض هذا الطريق، ملتمسا العزاء عند مـن يلتقى، خصوصا عند "كريمة" و"إلهام".

كريمة هى المرأة الفاتنة، الخطرة، المغوية، الشابة زوجة العجوز "عـم خليـل" صاحب الفندق الذى نزل صابر فيه. يقود صابر إليها نداء الشهوة، ثم يقودهما معا نداء القتل. وإلهام هى الموظفة بجريدة "أبو الهول"، التى يتعرف إليها صابر وتتعدد لقاءاتهما، ينجذب لها وللعالم الذى تومئ إليه علاقة محتملة بينهما.

لقد ذهب صابر فى طريق، ثم وصل إلى نقطة ما فيه، ليكتشف أن هذا الطريق ليس واحدا. كريمة وإلهام سمرتاه عند "مفترق طرق" عليه أن يختار من بينها واحدا ("وشد ما يهرب من هذا السؤال المزعج: "من تختار إذا خيرت"، ص٨١٢)؛ فثمـة اختلافات عدة تبرزها الرواية بين كريمة و إلهام، وهى اختلافات يمكن تأويلها على مستويات عدة تتصل بالشهوة، والعقل، والتسلط، والاستقرار..إلخ، بل يمكن بسبب من تباين هاتين الشخصيتين ملاحظة ما يدعم وضعهما كطرفين متناقـضين فـى ثنائية واضحة (والرواية نفسها ترجح هذا المعنى: "إلهام سماء صافية يجرى تحتها الأمان وكريمة سماء ملبدة بالغيوم تنذر بالرعد والبرق.. إلخ"، ص ٨١، مثلا)[٢٢].

وإذا كان صابر ــ عند هذه النقطة من طريقه الحاضر ــ يتوزع بين هـاتين الشخصيتين، فإنه ــ فى الحقيقة ــ يتوزع بين عالمين فى حياته كلها: عـالم أتـى منه، عرفه وتشكل فيه، وعالم آخر مجهول، لم يعرفه أبدا، يتوق إليه ويحلـم بـه. فكريمة تتجاوب مع ماضى صابر ومكانه السكندرى القـديم، الحـافلين بـالعنف وبالشهوة (بل إنه فى المرة الأولى التى رآها فيها ظنها فتاة عرفها فى الإسكندرية، انغرست أظافرها فى ساعده عقب مطاردة "بدأت مـن سـاحات الـصيادين فـى الأنفوشى واستقرت فى الركن المظلم بعطفة القرشى"، انظر الرواية ص ٢٧)، أما إلهام فتومئ إلى مجهول لم يعرفه صابر فى المكان ولا فى الزمن؛ لا فيما خبر من أماكن ولا فيما اجتاز من أزمنة؛ ومن ثم فإنها تومئ إلى مستقبلٍ ما محتمـل، وإن

بدا غامضا (قالت له، بعدما حدثها عن "ماضيه" الشائك: "ــ صابر (...) أريــد أن أقول لك إن ما قلت لى (...) لا يهمنى"، ص ١٤٢)، وربما كان فى هذا المــستقبل شئ مما يبحث عنه خلال طريق بحثه عن أبيه: الاستقرار والكرامة والسلام.

يصل صابر فى توزعه بين كريمة وإلهام إلــى شــكل مــن أشــكال التمــزق الحقيقى[٢٣]، يتوق وهو مع كل واحدة منهما إلى الأخرى، بل يتعذب بالأخرى ("مــع إلهام تعذبه كريمة، ومع كريمة تعذبه إلهام"، الرواية ص ١١٠)[٢٤]، ولكنه يمضى ــ بالأحرى: يندفع ــ فى علاقته بكريمة، أى بالضبط ينقاد للمضى باتجــاه طريقــه القديم[٢٥]؛ عالمه الذى عاش وخبر، الشهوة والعنف اللذين عرفهما كحقيقة، والقتــل الذى كان مطروحا دائما كاحتمال، أو كــ"طريق" مفتوح حذرتــه الأم منــه قبيــل موتها، عندما أكدت له أن عثوره على أبيه يجنبه أن "يعمل" "برمجيا أو بلطجيــا أو قوادا أو قاتلا"، (ص ١٢ ــ ولاحظ أن القتل فى هذا التعبير ليس مصيرا يتهدده، أو تتهدده عاقبته، بل هو محض عمل من الأعمال!).

* * *

انتهى طريق صابر لا إلى ما كان يبحث عنه ولكن إلى السجن (لعله سيبقى فيه إلى الأبد، أى يغدو السجن زمكانا جديدا لبقية حياته كلهــا، أو ســيواجه مــصير الإعدام فيغدو القبر زمكانا أبديا له). لم يعثر على أبيه وإن عرف عنــه مــا أزاح شيئا من غموض غيابه/ حضوره (وكان مما عرفه أن خصالهما واحدة ــ انظــر ص ١٦٨، وأن المسافة بينهما، مع ذلك، لا تحد، وأنهما كانا ــ فى زمن ما ومكان ما ــ جد قريبين، انظر ص ١٧١). لقد انتهى الطريق ــ الذى كان مشرعا علــى أمل فى بداية جديدة ــ إلى ضياع: "ضاعت الحرية والكرامــة والــسلام وإلهــام وكريمة" (الرواية، ص ١٧٠)، أو ضاع (مَن/ما) كان صابر يبحث عنه فى بدايــة طريقه، بمن وبما فى ذلك صابر نفسه، ثم ضاع (من/ما) عثر عليــه فــى ذلــك الطريق. كان صابر قد قال لإلهام، قبل زمن القتل والسجن: "يخيل إلى أننى لم أجئ إلى القاهرة للبحث عن سيد سيد الرحيمى ولكن لكى أجدك. أحيانــا نجــرى وراء غاية معينة ثم نعثر فى الطريق على شئ مانلبث أن نؤمن بأنه الغايــة الحقيقيــة" (الرواية، ص ٨٢). وبقطع النظر عما يمكن أن تحمله الكلمات التى تقال لفتاة مــن مساحة ما لغزل قد لا يلتزم الصدق التام، فإن صابر لم يصل أبــدا لتلــك "الغايــة الحقيقية" التى تكلم عنها، فضلا عن أنه لم يصل أبدا للغاية الأولى التــى وضــعته على طريقه. لقد كان ذهاب صابر "إلى" طريقه، ثم ذهابه "فى" طريقه، يــستلزمان الانقطاع عن طريق قديم، عن زمن ومكان قديمين. وهو لم يــستطع أن ينقطــع، "تماما" ــ وربما لم ينقطع "أبدا" ــ عن ذاك الزمن أو عن ذاك المكان، إذ لم يكــن بإمكانه أن ينفصل عن صابر الذى "كانه"؛ حمله دائما معه وحمله دائمــا بداخلــه. ولعله ــ بذلك، ولذلك ــ لم يبدأ "طريقه" على الإطلاق.

(٥)

وفى (الشحاذ) يتصل زمكان الطريق بصياغة خاصة، تجسد تمرد عمر الحمزاوى على عالمه المستقر الراكد، إذ يكتشف ــ ربما فجأة ــ أنه، وهو فى الخامسة والأربعين، قد وصل ــ رغم صورته الخارجية البراقة ــ إلى نوع من الموات الداخلى، وأن زوجه قد تحولت إلى برميل من الدهن، وأن حياته كلها قد غدت جد ضئيلة، جد خانقة، على اتساعها الظاهرى، وأن المعنى الغائب عن هذا كله هو ما يستحق، وحده، السعى لبلوغه؛ البحث عنه، وربما مطاردته، لا فى حدود المكان والزمن القريبين فحسب، وإنما حتى الأقاصى النائية، فى المكان وفى الزمن وفى داخل الذات نفسها وفيما يمتد من ذلك كله بخيوط غامضة، غير مرئية، موصولة بالكون ذاته، الرحيب والمبهم واللامتناهى، معا.

* * *

يبدأ التعبير عن ثوران سؤال المعنى، فى الرواية، حين يذهب عمر الحمزاوى ــ وقد أفقده الإحساس بالخمود رغبته فى العمل، وهو المحامى الناجح ــ إلى طبيب، كان زميل مدرسة قديم قبل ربع قرن. يشير الطبيب إلى سمنته، ويفحصه، ثم: "ــ لا شئ البتة" (ص ٩). يقول ــ مثلما قال طبيب المتنبى القديم ــ إنه يجب أن يبحث عن دائه فى الطعام والشراب، وينصحه بأن فيهما، بجانب الرياضة، السبيل إلى شفائه، مؤكدا: "هنالك شبان فوق الستين، المهم أن نفهم حياتنا". ويرد عليه عمر: "ولكنك تداوينى بنوع من الفلسفة، ألم يخطر لك يوما أن تتساءل عن معنى حياتك" ص ١٠).

فى حديثهما، بعد الفحص الذى ذهب فى وجهة بينما العلة كامنة فى وجهة أخرى، يتصل سؤال المعنى بسؤال الزمن. يرى الطبيب: "ما أجمل أيام زمان"، فيؤكد الحمزاوى: "ما أجمل كل زمان باستثناء (الآن)"؛ فى هذا الآن كل شئ "يتبدد بلا معنى". يشير الطبيب إلى حب الحياة؛ يراه "هو المعنى"، ويختزل عمر حالته، عائدا إلى مشكلته، نقطة البداية مرة أخرى: "شد ما كرهتها [الحياة] فى الأيام الأخيرة" (ص ١٢).

سؤال المعنى الغائب موضوع ــ من أول الرواية ــ ليس إزاء ما يجلوه ويفسره (فغموض الأسباب جزء من ضرورة البحث الذى سيصوغ طريق الحمزاوى وتجربته)، ولكن إزاء ما يجسده ويبرزه. هناك، فى عيادة الطبيب، التوقف، ثم التساؤل، أمام وحول تلك اللوحة التى يرصد الراوى معالمها بعين تنتمى إلى عالم عمر الحمزاوى الداخلى. فى هذه اللوحة سحائب بيضاء وخضرة و"أبقار ترعى تعكس أعينها طمأنينة راسخة"، وفى أسفلها طفل يمتطى جوادا خشبيا ويتطلع إلى الأفق (...) وفى عينيه بسمة غامضة" (ص ٥). ثم هناك، فى شقة الحمزاوى المطلة على النيل، حيث "تنهض الزوجة رمزا للمطبخ والبنك"، يتذكر الحمزاوى ذاك

الطفل الباسم، فى اللوحة، الذى "يتوهم أنه يمتطى جوادا حقيقيا". وهناك، فى تلك الشقة أيضا، يستعيد الحمزاوى بعض الاشتقاقات اللغوية للضجر، ويسمع صوت صديقه القديم "مصطفى" (الكاتب الذى آمن قديما بالفن الحقيقى ويؤمن الآن بالتسلية)؛ إذ يردد فى حديثه كلمات عن تحول قد اعترى الفن، يتصل كذلك بسؤال المعنى: "قديما كان للفن معنى حتى أزاحه العلم عن الطريق فأفقده كل معنى" (ص ٢١ ــ ومصطفى نفسه سوف يقول، فى سياق آخر: "ربما اعترضنى سؤال شيطانى عن معنى وجودى ولكنى سرعان ما أدفنه فى الأعماق كذكرى مخذية" ــ ص ١٠٠).

وقد أصبح سؤال المعنى عرضا ملحا، كأعراض المرض الغامض، سواء بسواء، يجد الحمزاوى نفسه ــ كما وجدها وهو ينظر إلى تلك اللوحة ثم وهو يستعيدها ــ يواجه فكرة أن كل شئ فى حياته الراهنة غير حقيقى؛ ويجد نفسه يتساءل ــ مرات ــ التساؤل نفسه حول معنى حياته، ومعنى الحياة بوجه عام. يقول لنفسه، بصوت الراوى الموازى: "لا داعى للانفعال ولا معنى له" (ص ١٠٧)، ثم يطرح هذا السؤال حول المعنى على من يلتقيهم، يثير دهشتهم وربما استنكارهم ولكن لا يعثر أبدا عندهم على إجابة، كأنهم جميعا ــ وإن كانوا قريبين أمامه ــ يقفون على أرض أخرى، أو يطلون عليه، أو يطل هو عليهم، من عالم آخر، فى زمن آخر. يسأل، مثلا، صاحب ملهى ليلى: "خبرنى يا مسيو يزبك ماذا تعنى حياتك؟" فيرد عليه مندهشا: "الحياة هى الحياة" (ص ٩٢)، ثم يسأل وردة التى سوف يتخذها عشيقة "خبرينى يا وردة لماذا تعيشين؟" فتقرع سؤاله ــ بعدما يكرره ــ بسؤال: "وهل لهذا السؤال من معنى؟" (ص ١١٧).

* * *

قبل ذهابه، ثم غيابه، فى طريق بحثه عن المعنى الذى تناءى، يقطع عمر الحمزاوى الأواصر التى تربطه بعمل وبعالم يراه الكثيرون "نجاحا" أو "وصولا"، ويراه هو نقطة نهاية للمضى فى طريق خطأ. لقد اجتاز مسار التحقق المألوف، الذى يلهث فيه ووراءه الكثيرون، فغدا محاميا شهيرا، ثريا، زوجا وأبا.. إلخ، ثم: ماذا بعد؟

بعد هذا كثير.

وأول ذلك الكثير سؤال: وماذا فَقَدَ؟

لقد فقد الحمزاوى ــ تقريبا ــ كل ماكان يمثل عالمه القديم. وهذا العالم القديم لم يكن ليخلو ــ أبدا ــ من معنى.

هكذا يبدأ الحمزاوى فى مواجهة عالمه الراهن بعالمه الذى كان. إنه يرى ــ الآن، من شقته ــ النيل "ساكنا هامدا شاحبا معدوم المرح والمعنى" (ص ١٩)؛ وينظر إلى زوجه بأشكال متنوعة، كلها تدور فى مجال دلالى واحد: هى "تحاكى

البرميل" (ص ١٨)، تمثال "لوحدة الأسرة والبناء والعمل" (ص ٢٩)، "كتمثال ملئ بالثقة والمبادئ" (ص ١٥).. إلخ، كما يشعر بنفسه ــ الآن ــ غير بعيد عن هذه الدلالات؛ جامدا خامدا غارقا فى مستنقع من المواد الدهنية (انظر مثلا ص ٤١).

ألم يكن عالمه القديم مختلفا عن هذا كله؟!

يستعيد الحمزاوى ذلك العالم بأزمنته التى ولت وأماكنه التى تناءت، أو يأتيه ذلك العالم بطرائق شتى؛ فمرة "تلطمه الذكرى بقبضة من حديد" (ص ١٣)، إذ يذكره الطبيب بصديقه القديم، عثمان، الاشتراكى رهين السجن الآن.. ومرة يأتيه ذلك العالم القديم بصيغة أقل حدة وإن كانت تستثير حسرة أكبر. يتعب من المشى عملا بنصيحة الطبيب فيجلس على أول أريكة تصادفه، متعبا كأنما يتعلم المشى لأول مرة، ويتذكر عمر الذى كانه؛ "الشاب النحيل ابن الموظف الصغير" الذى كان يقطع "القاهرة طولا وعرضا على قدميه دون تذمر" (ص ٢٣).

فى ذاك العالم المستعاد كان الحماس، وكان الشعر (الذى أحبه وكتبه) وكان الإيمان بالفن (انظر ص ٢٠)، وكان الحلم بتغيير العالم (وقد دفع ثمن ذلك الحلم عثمان، دونه هو ودون مصطفى المنيلاوى)، وكان تحدى المواضعات (وقد تحدتها معه زوجه. تزوجا على اختلاف الدين).. إلخ. لم يبق من هذا كله، الآن، سوى الرماد والذكرى. تسلل الملل وانسرب إلى كل شئ، ووهت الصلة بكل أحد وبكل شئ.

* * *

يتحول سؤال المعنى إلى مطرقة لا تكف عن طرق رأس الحمزاوى، فيتحرك إلى طريق البحث عن إجابة تخفف الآلام. كانت الطرقة الأولى لهذه المطرقة/هذا السؤال، حين سأل أحدَ عملائه وقد كسب قضية له: "تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غدا. فهز رأسه فى استهانة وقال: "المهم أن نكسب القضية، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها". سلم الحمزاوى بوجهة نظره، ولكن ــ بكلماته: "ذهل رأسى بدوار مفاجئ واختفى كل شئ" (الرواية، ص ص ٤٥، ٤٦)[٢٦].

تلك كانت البداية الأولى لسؤال المعنى. أما البداية الأولى للخروج فى طريق البحث عن إجابة له فتمثلت فى محاولة الحمزاوى (التى "تزامنت" ــ ويمكن أن نضيف: و"تماكنت" ــ وسفره صيفا للإسكندرية) منصاعا لنصائح الطبيب. كان هناك "الزحام والرطوبة ورائحة العرق"، وكانت مكافحة منه للتملص من المواد الدهنية، وكان يتقدم "نحو شفاء جسمانى واضح ولكنه "يقترب من جنون طريف" (ص ٢٩). لقد أدرك الحمزاوى، بجلاء، أن مشكلته تتجاوز ذلك الحجم الذى تصوره لها كل من حوله. مشكلته تتخطى حدود العقل، تنزع إلى ثورة تدمر كل تصرفات منطقية: "ما أجمل أن يثور البحر حتى يطارد المتسكعين على الشاطئ

(...) أن يطير الكازينو الكبير فوق السحب. وأن تتحطم الصور المألوفة.. إلـخ" (ص ٤٤).

بالقاهرة، التى رجع إليها فى نهاية الصيف، يتأكد لديه أنه أصبح يكره عملـه، وما هو "أعز" من العمل؛ زوجه زينب، و"البيت الذى لم يعد بالمأوى المحبـوب"، ولعل اللغز وراء ذلك كله ــ فيما يقول لصديقه المنيلاوى ــ "الكـون ــ بدورانـه على وتيرة واحدة" (انظر الرواية، ص ٥٤). لقد بات يتوق إلى التحليق بعيدا؛ إلى الخلاص من عالمه "القائم" كله بما فى ذلك نفسه "الراهنة": "عملى وزينب ونفسى، كل أولئك شئ واحد هو ما أود التخلص منه" (ص ٥٦). هكذا يخرج خروجا نهائيا إلى طريقه الجديد، بعدما انقطع، مرة وإلى الأبد، عن طريقه القديم الذى سلك (فى مواجهة ذلك الفعل ثمة إشارة إلى اكتشاف لاختيار طريق آخـر خـاطئ، إذ يقـر صديقه مصطفى: "أما أنا فأخطأت الطريق، استبدلت بالفن الزائل عملا ينافسه فـى البلى". انظر ص ٥٧).

* * *

ثمة جولات تشى بتشوف ظامئ "إلى الوجوه الواعـدة بالنـشوة المستعـصية" (ص٥٨) تقود الحمزاوى إلى زمكانات للمتعة، وللتوق إلى التحليق فى الكون. فى ملهى "باريس الجديدة" يلتقى مارجريت ويذهب بها إلى حيث يمكن رؤية "الهرم بعد منتصف الليل" بعيدا ــ فيما يقول ــ عن المدينة التى "حرمتنا من جمـال الظـلام" (انظر الرواية، ص ص ٦٣، ٦٤). وفى شقة يجهزها للذة وينتقل للعيش فيها مـع "وردة" راقصة ملهى "كابرى" يحاول أن يدق "الجدار الأصم فى كل موضع حتـى يرن صوت أجوف يشى بالكنز المدفون" (انظر الرواية، ص ٧٩). لكنه سرعان ما يهتف ملولا: "ياإلهى" (انظر الرواية، ص ١٠٥ ثم ص ١٠٩). يخـرج ــ مـرات أخرى ــ لزيارات الملاهى الليلية، و"كل ليلة يذهب بامرأة [فى سيارته] مـن هـذا الملهى أو ذاك أو حتى من الطريق" (ص ١١٤). وبانتهاء الشتاء وعـودة الربيـع تنطلق سهراته "من القاعات المغلقة إلى الحدائق"، ولكنه يظـل يعـانى "الـضجر والأحلام المرهقة" ويظل يتساءل: "متى يخترق الفضاء لغير رجعـة" (ص ١١٦). يقترب فى لحظات ــ فجر إحدى الليالى، بالطريق الصحراوى ــ من ذلك الكـون الفسيح الذى تاق إليه، يحدق فى الأفق، ليشهد رؤيا أشبه برؤى القديسين، إذ يـرق الظلام وتنبثق فيه شفافية، وتنبعث "دفقات من البهجة والضياء"، و"فجأة رقص القلب بفرحة ثملة (...) وشملته سعادة غامرة جنونية آسرة وطرب رقصت له الكائنات فى أربعة أركان المعمورة.. إلخ" (انظر الرواية، ص ص ١٢٠، ١٢١).

لكن ليست هذه سوى لحظة عابرة ستنقضى بسرعة كما انبثقت بسرعة، وسوف تؤول كل محاولة لاستعادتها إلى إخفاق؛ سوف يخرس الفجر فى كل مكان، "علـى ضفاف النيل أو فى الشرفة أو فى الصحراء خرس الفجر. وليس من شاهد على أنه

تكلم ذات مرة إلا ذاكرة محطمة" (الرواية، ص ١٥٠). سوف يخاطب الحمزاوى المقاعد والجدران والنجوم والظلام، ويغازل شيئا لم يوجد بعد (انظر الرواية، الصفحة نفسها)، ويوغل فى طريقه، فى غيابات عالمه الداخلى المغلق، ينشد الكون الفسيح، متخففا من بعض آلامه بجنون السرعة إذ يقود سيارته فى الليل المتأخر بلا هدف، "إلى الفيوم أو القناطر أو طنطا أو الإسكندرية"، و"قد يدخل دكان بقال ليسكر أو يجلس فى التريانون لينام أو يشيع جنازة لا يعرفها ولا تعرفه" (ص ١٥١). يستشعر فى هذا كله حصار الزمن والمكان، فالزمن مكبّل خانق و"المكان رغم لا نهائيته سجن" (ص ١٥٥). وإذ "ترهقه الوحشة فى الزحام" (ص ١٥٩) ينتقل للعيش فى بيت ريفى، مع الأرض المعشوشبة وبين أشجار السرو و"هسيس النبات وزفرات الصراصير والضفادع" (ص ١٥٩)، يراوده حلم آخر فى الطريق ذاته، أن يجد نفسه، عندما يظفر قلبه بضالته، "خارج أسوار الزمان والمكان" (انظر الرواية، ص ١٥٨).

لن يُخرج الحمزاوى من عالمه الذى استغلق صوتُ عثمان خليل وقد أتى إليه مطارَدا، بعد عام ونصف ــ بقياس زمن انفصل الحمزاوى عنه ــ لم يره خلالهما. ولن تجعله يطل من عالمه كلماتُ عثمان الذى يحاول عبثا إخباره بأنه قد تزوج بثينة ابنته وبأن فى بطنها الآن حفيدا له. كما لن تنتزعه من جبّه العميق تلك الرصاصة التى أطلقها مطاردو عثمان فاخترقت ترقوته هو. سوف يعود، فى النهاية، إلى تساؤله الأول الذى دفعه إلى الطريق الذى سلك، وقد اكتسى هذا السؤال صيغة جديدة: متى يرى وجهه؟ ألم يهجر الدنيا من أجله؟". ولكنه يتلقى ــ فى الجملة الأخيرة بالرواية ــ إجابة هى باللوم أشبه، فى بيت شعر يتذكره ــ الآن، على الرغم من جرحه النازف وذاكرته المشوشة ــ بوضوح:

"إن كنت تريدنى حقا فلم هجرتنى؟"[٢٧].

(٦)

وفى (قلب الليل) يتصل زمكان الطريق بنزوع سيرى ــ إن صح التعبير ــ تترى فيه، خلال زمن طويل (من الطفولة إلى الشيخوخة)، وخلال أماكن شتى، تجارب أساسية فى رحلة شخص محورى، هو جعفر الراوى، يقصها على الراوى ــ بنوع من تبادل الأدوار كما أشرنا ــ بعدما آل عالمه إلى ما آل إليه. نكاد، فى زمكان الطريق الممتد بجعفر، نلمح تجارب أساسية تختزل رحلة الإنسان عموما (الحياة فى كنف الأم، طور الغرائز العمياء، الانفصال عن الأبوين، طور العقل، النزوع إلى الحياة البدائية.. إلخ)، مما يجعل هذا الزمكان منطويا على طريق معرفة وطريق اختبار فى آن، ومما يقارب بين هذا الزمكان وزمكان "طريق الإنسان فى الحياة" كما تصوره ميخائيل باختين، حيث "اندماج طريق الإنسان فى الحياة (فى

لحظاته الانعطافية الأساسية) بطريقه المكانى"[٢٨]. ينحو الطريق هنا منحى مجازيا، إذ يخلو من "الأسفار" التى تمثل سمة لازمة من سمات طريق الحياة بمعناه الحرفى، ويغدو الانتقال المكانى، هنا، نوعا من التحولات التى يتنقل عبرها جعفر الراوى وتتنقل به، خلال أزمنة وتجارب مختلفة.

* * *

تمثل بداية الرواية النقطة الأخيرة فى زمنها وأماكنها معا. ينتهى إلى هذه النقطة جعفر الراوى عجوزا كليل البصر، يقدم نفسه للراوى الموظف بالأوقاف ملتمسا عنده سبيلا أو حلا ما لاستعادة كل أو بعض تركة جده التى غدت وقفا خيريا بينما هو، حفيده الوحيد، ووريثه الوحيد، "فى مسيس الحاجة إلى مليم" (انظر الرواية، ص٥). يراه الراوى ويتعرفه، أو بالأحرى يتعرف فيه "جعفر" الذى كانه؛ شهده فى أماكن بعينها فى زمن قديم، فيرحب به مؤكدا له أن "أيام خان جعفر لا تنسى"، فيومئ هو ــ ساخرا ــ إلى المسافة التى تفصل بين تلك "الأيام" ولحظته الراهنة، مختزلا رحلة الطريق الطويل التى قطعها وغيرت عالمه ومعالمه معا: "ــ أعتقد أنى تغيرت تغيرا كليا وأن الزمن وضع على وجهى قناعا قبيحا من صنعه هو لا من صنع والدى!" (ص ٣).

من هذه البداية المتأخرة، إن صح التعبير، تستعاد أزمنة وأماكن تمثل الانعطافات الأساسية فى طريق جعفر الذى اجتاز، إذ يجلس مع الراوى (المفتون ببيت الراوى، آل جعفر، وبحكاياته ــ انظر ص ٨) ليقص عليه ــ ويستعيد معه ــ حياته كلها، خلال جلسة ليلية طويلة (ومن هنا ينبثق عنوان الرواية). وهذه الجلسة تعد، هى نفسها، بمثابة زمكان أخير لعالم الرواية كله، امتدت ليلة كاملة، حتى الفجر، على "مقهى ودود" بالباب الأخضر بعد أن "هجعت عطفة الباب الأخضر تحت أستار الليل" (انظر الرواية، ص ١٢).

* * *

يشير جعفر الراوى، قبل هذه الجلسة، إلى "ذكريات عزيزة، أحياء خان جعفر والحسين المقدسة، أيام الهناء والتجربة" (ص ٤). كانت تلك الأماكن والأيام عالما معيشا حيا قبل أن تنأى فتتحول إلى محض ذكريات. وفى هذه الجلسة الأخيرة تعاد الخطوات، أو تستعاد، فى طريق عكسى، فينتقل جعفر، زمنا ومكانا، من "الذكريات" إلى "العالم الحى".

بدأ ذلك العالم الحى بما يسميه جعفر "عهد الأسطورة" (وهى تسمية تنتمى لزمن جعفر الراهن لا لذلك العهد، بالطبع). يؤكد، الآن، أنه "لا توجد طفولة، ولكن يوجد حلم وأسطورة" (ص ١٣). اقترن ذلك العهد به طفلا وبأمه وبذلك البيت (كما أشرنا). يرى جعفر الآن نفسه خلال أوقات لهوه فى بعض أركان البيت، ويتحرك

فى رؤيته تلك حركة متحررة من حدود الزمن، راغبا عن الانصياع لإلحاح الراوى كى يلتزم فى حكايته الترتيب المتعارف لهذه الحدود: "ألا تسمح لى بأن أعبث بالزمن كما عبث بى؟" (ص ١٤).

العبث الأول للزمن بجعفر أنهى بضربة واحدة عهد البيت القديم وأسطورة الطفولة معا؛ إذ اختطف الموت أمه بغتة. وبموت الأم يخرج جعفر من "جنته الأرضية" التى كان ينعم بها ليقيم فترة مع جارة طيبة قبل أن "يلين الحجر" فينتقل للعيش فى قصر جده الثرى. لم يكن جعفر يعلم أن له جدا، بل — أكثر من هذا — سمع هذه الكلمة للمرة الأولى عندما قالت له الجارة متهللة: "أبشر(...) ستذهب إلى جدك" (ص ٢٧). وباجتيازه بوابة بيت هذا الجد، يواجه جعفر تجربة جديدة. خلال وبعد اللقاء الأول بالجد (وقد وجد جعفر نفسه فى هذا اللقاء ممتحَنا فى الأخلاق والدين) يكتشف أن حياته لن تكون أبدا كما كانت "لعبا خالصا"، وأن عليه أن يخطو أولى خطواته فى حياة جادة جديدة (انظر الرواية، ص ٣٥).

تمثل الحياة الجديدة فى بيت الجد مرحلة أخرى فى طريق جعفر، عاشها كما أراد له هذا الجد (واسع الثراء، المتدين تدينا خاصا، قائما على التمييز بين "الإنسان الإلهى" و"الإنسان الدنيوى" — انظر ص ٤٠ وص ٤٦) أن يعيشها. هناك فى هذه الحياة، بجانب الدراسة ومتعة الحديقة (كما سنرى)، تجارب للمعرفة والصداقة والنمو؛ سيعلم جعفر شيئا عن والده المتوفى (الذى عارض إرادة الجد وطرد من جنته لأنه آثر أن يحيا "كإنسان دنيوى")، سيستمتع باللعب فى الحارة وسيتردد إلى الأزهر للدراسة وسيتعرف إلى صديق سوف يلازمه، وسيعرف — إجمالا — أن الحياة التى انتقل إليها "حلم بديع" نسى معه "الماضى كله" (انظر الرواية، ص ٣٦). ولكن هذه الحياة الجديدة سوف تتوقف — فجأة أيضا — عندما يلمح جعفر "مروانة"، راعية أغنام غجرية جميلة، فيقتحمه "الجنون الكامل" — بتعبيره (ص ٥٩).

يبدأ جعفر منعطفا جديدا فى طريق حياته الممتد. يتزوج هذه الفتاة بعد أن شعر — بكلماته — بأن "قوة أخرى غير إرادتى تسلمت زمامى" (ص ٦٠)، يخرج من كنف الجد، مطرودا — مثل أبيه — من جنته، ويتحول إلى "شخص جديد بكل معنى الكلمة (...) لا علاقة له بالشخص الميت" (انظر الرواية، ص ٥٩). يعمل "سنيدا" فى تخت صديقه شكرون الذى بات مغنيا، وينجب من الذكور أربعة، وتمضى به "الحياة بعد انطفاء شعلتها"، ثم "تجئ أيام الجفاف والجفاء والوحشة" (انظر الرواية، ص ٨٦)؛ إذ تهتف به زوجه يوما: "— إنى أكره البيوت!" ثم تأخذ أولادها وتختفى من حياته، ويجبره أهلها الغجر على أن يطلقها، لتتحول تجربته معها إلى "ذكرى الشهوة المذهلة، والقوة المتحدية، والعجرفة الصلبة" (انظر الرواية، ص ٩٥).

يعيش جعفر فترة قلقة تنتهى إلى منعطف آخر جديد، إذ يتعرف إلى "هدى صديق". وكما اقتحمت مروانة عالمه، فقد اقتحم هو — دون أن يدرى — عالم هدى. أرملة ثرية، بهية المنظر، كريمة الأصل، عاقلة رصينة، رأت فيه ما رأت،

ورأى هو فيها سبيلا ممهدا لزواج مريح، مارس فيه ـــ بكلماته ـــ "حيـاة رائعـة" بحث خلالها عما أسماه "تحقيق الذات" (ص ١١٣)، ودرس القانون، وانتمـى إلـى مغامرة العقل بعدما كان من قبل يتحرك بـ"الطفرة" (انظر الرواية، ص ١٢٠).

بمساعدة زوجه، يفتتح جعفر مكتبا للمحاماة بعدما أنهى دراسة القـانون، ويبـدأ "مرحلة جديدة من الحياة" (ص ١٢٥). فى هذا المكتب، الذى تحـول إلـى سـاحة للمناقشات وملتقى لأصدقاء، تم الغزو السياسى لروح جعفر (انظـر الروايـة، ص ١٢٦)، وفى هذا المكتب أيضا سوف يشهد جعفر وقائع جديدة تؤدى به إلى منعطف آخر مختلف، إذ يقتل "أستاذه" سعد الكبير، بعدما انتبه إلى إعجابٍ ما فـى عينـى زوجه به، منقادا ـــ خارج كل تجربة العقل الذى كان قد بدأ يقدسه ـــ إلى غـضب أعمى وهما يتناقشان، فيطعنه بقطاعة الورق.

المنعطف الأخير فى تجربة جعفر الراوى يتمثل فى سجنه. هناك ضعف بصره، وأصيب بأمراض شتى، وخرج إلى "حاله" التى يراه الراوى بها، ويلخـصها هـو بكلمات قليلة: "حالى كما ترانى أمامك، خرابة من الخرابات" (ص ١٥).

لقد بدا جعفر فى كل تلك الانعطافات التى مر بها فى طريقه وكأنه منقاد إلى قوة ما تحركه. قوة الحب أو الشهوة، أو نداء العقل والاسـتقرار، أو دافـع الغـضب الأعمى. ومن حال إلى حال، من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان، تنقل جعفر خلال تجاربه التى خاضها فى طريقه. كم تباينت هذه التجارب وكم تغير هو وكـم اختلفت أماكنه التى انتمى إليها أو عاش فيها عبر الزمن. وفى زمنه الأخير يلخص جعفر للراوى مآله الراهن المفارق لعهد الأسطورة القديم. لقد انتقل عبر قوس ممتد من جنة البيت إلى الخرابة التى بات يحيا فيها صعلوكا من الصعاليك، فهذه الخرابة هى نفسها بيت جده القديم الذى كان. ما أنأى الزمن عن الزمن والمكان عن المكان؛ ما أبعد جعفر الآن عن جعفر القديم، وما أبعد البيت الآن عن صورته الأولـى، "لا الحديقة هناك، ولا السلاملك، لا أخلاط العبير ولا زقزقة العصافير. ولكن خرابـة من الخرابات وأكوام من النفايات ونفر من الصعاليك" (ص ١٥٢).

(٧)

وفى (رحلة ابن فطومة) يتأسس معنى زمكان الطريق على معنى "الرحلة" مـن حيث هى انتقال من مكان الانتماء المألوف إلى أماكن أخرى، وبنوع مـن تمثُّـل تجارب ممتدة فى الأدب الإنسانى، ومنه التراث العربى الذى تومئ الرواية ـــ فـى عنوانها ـــ إلى تجربة شهيرة فيه، هى رحلة ابن بطوطة، التى كتبها أبو عبـد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتى، المعروفة بـ"تحفـة النظـار فـى غرائب الأمصار وعجائب الأثار". زمكان الطريق، هنا، يتماس وزمكان الرحلـة التى تتحقق فى الرواية بمعناها الحرفى؛ بمرتكزاتها الشائعة فـى أدب الـرحلات:

السفر والتجوال والتدوين، كما أن الزمن، فى هــذه الروايـــة، يتقـــاطع والـــزمن المتعارف فيما يسمى "رواية الرحلة" بشكل عام، وإن لم يتطابق معه[٢٩].

* * *

فى فقرتها الأولى تقدم الرواية، بعبارات مختزلة دونما تفصيل، ما يمكن أن يعد هاجسا للرحالة ــ كل رحالة ــ إذ يغترب عن مكان انتماء مشبع بذكريات خاصة، أى مقرون بزمن قد عاشه فى ذلك المكان، إلى أماكن أخرى موصولة بـــالمجهول، وبالغريب، وبالمحفوف بالأخطار، وبالواعد بالمتعة أيضا. من هذا الهاجس ما يومئ إلى روح حائر، يتلقى من الأشياء إشارات وغمزات، وتثار بداخله تساؤلات تلـــو أخرى؛ حول ما يبحث عنه، وأى العواطف يجيش بها صـــدره، وكيـــف يـــسوس غرائزه وشطحاته.. إلخ، ثم كيف ينزع إلى الذهاب فى طريق يمكن أن يتحقق فيه الحلم، أو تتكشف فيه المعرفة التى معها ينقشع ظلام المجهول عن تساؤلاته جميعا.

وفى هذه الفقرة الأولى، أيضا، إشارات إلى بعض ملامح المسار المقبـــل فـــى رحلة الرحالة المستكشف المتسائل، إذ سوف يظل فى كل مكان يشهده وفـــى كـــل زمن سيمر به، موصولا بمكانه وبزمنه القديمين، بوطنه الذى بارحه وبذكرياته التى خلفها وراءه وحملها معه، داخله، فى آن، فمهما "نبا (...) المكان فسوف يظل يقطر ألفة، ويسدى ذكريات لا تنسى". سيظل الرحالة، فيما يؤكد، مفتونا بكل ما أحب وما لم يحب، معا، فى ذلك العالم القديم الذى سيرتحل منه ويتناءى عنه، سيعشق ــ ما امتدت به الحياة ــ "نفثات العطارين، والمآذن والقباب، والوجـــه الـــصبيح يـــضى الزقاق"، وأيضا "بغال الحكم وأقدام الحفاة" (الروايـــة، ص ٥). وســـوف يتأســـس الكثير، فى الرواية، على هذه الصلة بزمكان الوطن؛ فهذه الصلة هـــى مـــا ينـــأى بالرحلة عن أن تكون محض انتقال مكانى، مثلما هو الحال فى الهجرة أو الفـــرار مثلا[٣٠]؛ إذ للرحلة هدف كان قد انبثق فى تجربة داخل الوطن، فى زمنه ومكانـــه، ولها مال مرتبط بنزوع العودة إلى هذا الوطن مرة أخرى، لتقديم ما تم اكتشافه فى الرحلة نفسها. كذلك، من هذه الصلة بزمكان الوطن، تصاغ نظرة الرحالة خـــلال رحلته كلها، لكل ما يشاهد ويجرب ويعرف، بما يجعل الأزمنة والأماكن جميعـــا، التى سيجتازها وسيمر بها، موضوعة إزاء معيار يجلوها، أو يقيّمها، ويظل يرنـــو إليها ويعيشها ــ فى كل الأحوال ــ من منظور كان قد تم تحديده سلفا، كـــان قـــد صيغ واكتملت معالمه، فى مكان الانتماء الأول.

من هنا، سوف نلحظ عبر مراحل الرحلة التى سوف يقطعها قنديل محمد العنابى مقارنات بين ما يشاهده وما شاهده من قبل، ومن هنا سنجد رصدا غيـــر متجـــرد، غير محايد (أو ــ على الأقل ــ غير منفصل تماما عن أحكام قيمية تكوّنـــت فـــى المكان الأصل) لنظم وأشكال من العيش مختلفة ــ وأحيانا غريبة ــ عمـــا خبـــره الرحالة قبل رحلته. سوف نرى ــ باختصار ــ الرحالة وهو يتحرك بزمكانه القديم

الأول إلى زمكانات متنوعة تمثل مراحل عدة فى رحلته. وبذلك، يمكن ملاحظة أن عالم رواية (رحلة ابن فطومة) يستعيد ــ من زاوية ما ــ سمة قديمة قدم "الرواية الجغرافية" التى عرفت فى تراث "الروايات اليونانية المرتبطة بالسفر والتجوال فى بلدان غريبة مختلفة"، حيث كان مركز هذه الروايات "هو الوطن الفعلى لهذه الرواية، فهو الذى يوفر وجهات النظر والمقاييس والتقييمات، وينظم رؤية البلدان والثقافات الأخرى الغريبة وفهمها"[٣١]، وإن تنازع هذا المركز، فى (رحلة ابن فطومة)، مركز آخر يتمثل فى مطمح العنابى المرتجى؛ ذلك العالم النائى المنشود، أو "دار الجبل".

* * *

تحت عنوان "الوطن" نتعرف كيف تحول "قنديل محمد العنابى" مما كانه إلى ما أصبح، ونشهد الملابسات والوقائع التى بدأ خلالها ــ ثم تصاعد وتنامى ــ ذلك النزوع الذى قاده إلى التخلى عن طريق حياته المألوف، المتوقَّع، إلى طريق آخر مغاير.

يشير قنديل إلى سبب تسميته "ابن فطومة" نسبة إلى أمه، فطومة الأزهرى. ويتحدث عما كان يمثل بدايات "أولى" له: طفولته، والعلم الذى أخذه عن شيخه مغاغة الجبيلى، والتساؤلات البازغة التى انبثقت بداخله، والإشارات المبكرة التى تلقاها فأثارت أشواقه إلى رؤية ديار أخرى فى هذا العالم خارج "دار الإسلام"، وتجربة الحب الأول التى مر بها ووئدت سريعا بيد قوة باطشة متسلطة..إلخ. ومن ذلك كله، وخلال ذلك كله، تتشكل "دوافع" الرحيل عن هذا الوطن، وأسباب الانقطاع عن زمن انقضى فيه، وإن صيغ هذا الرحيل موصولا بنقيضه، أى بحلم العودة مرة أخرى إلى مكان الانطلاق الأول (كما هو الحال فى بعض الحكايات الشعبية التى ارتبطت بوظائف الرحيل ووظائف العودة معا).

من دوافع الرحيل عن الوطن مشاهدات ومكابدات وفضول وتوق. إن العنابى يرى ــ بصيغة "المضارع" الزمنية التى تعكس التكرار والاستمرار معا ــ "سيف الجلاد وهو يضرب الأعناق، وكل فعل جميل أو قبيح يستهل باسم الله الرحمن الرحيم" (ص ٥٠)، ويشهد كيف "تزدحم الطرقات بالفقراء والجهلاء" (ص ص ٧، ٨)، وكيف يسوء الإنسان "الظلم والفقر والجهل" (ص ١١)؛ إذ يمكن ــ مثلا ــ أن تمتد سلطة أولى الأمر لتقتحم كل حياة هادئة، تختطف ــ مثلا ــ الخطيبة من خطيبها (وهى تجربة قنديل نفسه)، وفى لحظة ــ لا تخلو من غضب ممتزج بالقنوط ــ يخلص العنابى إلى أن هذا الوطن مملوء بـ"أناس ومعاملات تستحق الطوفان ليحل محلها عالم جديد نظيف" (انظر الرواية، ص ١٨). إضافة إلى ذلك، يصغى العنابى، فيما يصغى، إلى أحاديث وحكايات عن عوالم مختلفة فى ديار أخرى، متعددة ومتنوعة (تعددا وتنوعا يجعلان الوطن يبدو "نجما فى سماء مكتظة

بالنجوم" ــ انظر ص ٨).. من هذه الديار ما وصل بعض الرحالة السابقين إليــه، ومنهم الجبيلى شيخ العنابى: ديار "المشرق" و"الحيرة" و"الحلبة"، ومن هذه الديار ما يستثير فضول الرحالة للوصول إليه: "الأمان" و"الغروب"، ثم من هذه الديار تلــك الدار التى تمثل غاية الغايات من كل رحلة ولكل رحلة: "دار الجبل" التــى تلــوح، فيما يتردد عنها، كأنها ــ من جانب ــ "معجزة البلاد، كأنها الكمال الذى ما بعــده كمال"، وتبدو ــ من جانب آخر ــ مبهمة مثل "سر مغلق" (انظــر الروايــة، ص ١٠).

من "هنا" إلى "هناك" تهفو روح العنابى وتنزع، وقد غدا مشدودا إلى حافة ذلك السر الذى أضرم النار فى خياله، فأصبح ــ بكلماته: "كلما ساءنى قــول أو فعــل رفت روحى حول دار الجبل" (انظر الرواية، ص ص ١٠، ١١). وإذ يتكاثر على العنابى ما يسوء، وتنفصل عنه أمه (بموافقتها على الزواج من شــيخه الجبيلــى)، بعدما تم انتزاع خطيبته، وإذ تتراكم وتتصاعد من حوله ألوان الظلم؛ أى تتزايد ــ بعبارة أخرى ــ عوامل الطرد من هنا، وتتزايد عوامل الجذب إلى هناك، ينتهــى العنابى إلى ترديد بعض كلمات عن هذه "الدار الزائفه" (انظر الروايــة، ص ١٧)، وإلى الشروع فى الرحيل عنها، منتميا إلى زمكان رحلته الذى سوف يمتد ليــشمل ديارا متعددة، تترى لتجسد ــ بنوع من الموازاة الفنية ــ ما يمثل التجارب والحقب والنظم الكبرى التى عرفتها الإنسانية، عبر الجهات والأزمنة المختلفة، معا، ثم مــا يمثل الحلم الذى طالما تاق إليه الكثيرون من البشر، فى كل زمن وكل مكان، والذى كان ــ ولا يزال ــ عصيا على كل بلوغ.

* * *

وقت الفجر، الحافة الفاصلة بين عالمين، والذى يمثل موعد الرحيــل المتكــرر بالرواية (انظر صفحات: ٥٦، ٩٣، ١١٩، ١٤١، ١٥٠، ١٥٤، مثلا)، يغص قلب العنابى للمرة الأولى بحنين الوداع، إذ يفارق وطنه ويبدأ رحلته إلى "دار المشرق"، ليعايش فى هذه الرحلة تجارب ــ ذات طابع زمكانى ــ لم يخبرها من قبل، تبــدأ من فعل الارتحال نفسه، أى من مكان ومن زمن أسبق من مكان دار المشرق ومن زمن مشاهدتها، فى الصحراء الفاصلة بين داره وأول دار سيصل إليها فى رحلته.

فى دار المشرق، التى دخلها العنابى بعد ما يقارب الشهر من السير، سوف يرى ويشهد فى البداية ما يستدعى الإحساس بالغرابة والتعجب (بما هما تعبيــران عــن الإحساس بالانفصال والنأى، ومن ثم عن استمرار الارتباط بعالم قــديم)، ولكــن سوف تتسع تجربة العنابى وتمتد إقامته فى هذه الدار أكثر مما قدّر وخطــط، بمــا يخفف ــ وربما ينفى ــ أى إحساس بغرابة أو تعجب. يرى العنابى عالما يــستعيد بعض ملامح بدائية؛ نساء ورجالا عرايا، وفراغا ممتدا لا يشغله إلا بعض تجمعات خيام تنهض على غير نظام. وفى ليلة البدر، يتم الاحتفال بالقمر المعبود فى تلــك

الدار، وتقام طقوس الرقص والغناء والسكر والغرام. يرقب العنابى ذلك كله، وكان قد جرب العشق — النظرة التى يعقبها ألف حسرة — الذى انسكب فى روحه لفتاة رآها وهام بها، وسوف يرتبط بها العنابى حسب تقاليد تلك الدار (يستأجرها من أبيها)، وتمتد معها الإقامة حتى تصل إلى خمس سنوات، ويصبح للعنابى وزوجه "عروسة" أبناء، إلى أن يُطرد العنابى من دار المشرق بعدما حاول أن يلقن أحد أولاده مبادئ الإسلام (أى بعدما حاول، تبعا لأعراف تلك الدار، تنشئة الولد على الكفر).

زمكانات مشاهدات العنابى وتجربته فى دارالمشرق هى زمكانات الاتساع، والتحرر الفطرى، والاتصال بالطبيعة فى عالم شبه بدائى، والمتعة والانغماس المباشر فيها، وهى أيضا زمكانات السعادة المقتنصة العابرة (لكل معنى من هذه المعانى تجسيد فى الزمن والمكان، معا، داخل الرواية). والعنابى، الباحث عن سعادة مقيمة، سوف يواجهه الرد: "كل علاقة عابرة ياغريب" (انظر الرواية، ص ص ٤٨،٤٩). هنا بساطة تشمل الجميع، كل أحد وكل شيئ. وهنا الإله، القمر، لا يتدخل فى شئون الناس، إنه يقول لهم — فحسب — "كلمة واحدة، هى أنه لا شئ يدوم فى الحياة وأنها إلى محاق تسير" (انظر الرواية، ص ٤٣). لكن العنابى سيخاطب نفسه، وهو يصغى إلى من يحدثه عن الحياة فى هذه الدار، وعن الشعب الذى يغلب عليه المرح والسعادة والرضى: "إنه فقدان الوعى بلا زيادة ولا نقصان" (انظر الرواية، ص ص ٣٢،٣٣).

يرحل العنابى عن دار المشرق، السعيدة فاقدة الوعى، مستعيدا دوره الذى أهمله عندما نزع إلى دوام متعته فى عالم يؤمن بأن كل شئ إلى زوال. ولعله وجد عزاء ما فى رحيله الاضطرارى دون زوجه وأولاده، فى أنه يكمل رحلته، هدفه الأول، بهذا الرحيل. وقد كانت كلمات "قام"، مدير الفندق الذى نزل فيه، آخر كلمات دونها العنابى عن دار المشرق: "تعلّم أن الرحالة لا يجوز أن يسعى وراء علاقة دائمة" (ص ٥٥).

* * *

إلى "دار الحيرة" يرتحل العنابى بعدما بات الماضى الذى خلّفه وراءه أكبر امتدادا، وبعدما غدا ما يربطه بهذا الماضى أكثر وثوقا (إذ ترك أسرة له). لذا، حين تتحرك القافلة فى ظلمة الفجر يجد نفسه، بكلماته: "شد قلبى إلى الوراء وغص حلقى بالحزن والدموع" (ص ٥٦)، لكن العنابى وقد سلك طريق الرحالة وانتمى إليه يواصله ويمضى فيه.

دار الحيرة، خلال تجارب يعايشها العنابى فيها، تقدم تمثيلا مقاربا للنظام الإقطاعى (الإله هنا هو الملك). يرى الكثير من الميادين والحدائق والشوارع والعمائر والمدارس والمستشفيات. فى كل "موقع شرطى، وملاهى الرقص موفورة"

والسوق مترامية (انظر الرواية، ص ٦١)، وهذا كله يمنح العنابى مجالا رحبا للتجوال والمشاهدة ثم التدوين. وإذ يقيم العنابى بدار الحيرة، يسمع أخبارا عن حرب وشيكة ضد دار المشرق "لتحرير شعب من خمسة من الطغاة" (ص ٥٩). ستنشب هذه الحرب، وستأتى للعنابى بـ "عروسة" زوجه وقد غدت واحدة من السبايا بعد أن قتل أبوها وضاع أولادها ــ فيما ستخبر زوجها. لكن العنابى الذى وجد عروسة على غير توقع سيجد نفسه (بعدما رفض تسليم زوجه للحكيم "ديزنج" الذى رغب فيها)، على غير توقع أيضا، فى سجن حكم عليه بأن يدخله ويبقى فيه إلى الأبد، مع مصادرة أمواله وكل ما يملك، بتهمة السخرية من الدار التى تستضيفه، وبشهادة خمسة شهود أدلوا بها بصيغة موّحدة "كأنها قطعة محفوظات" (انظر الرواية، ص ٧٤).

زمكان السجن الأبدى يرتبط بوداع كل زمن وكل مكان. يقول العنابى، أو يكتب فيما بعد: "دفنت آمالى، شيعت للفناء ماضىّ وحاضرى ومستقبلى" (ص ٧٦ ــ وسنقدم إشارات أخرى لهذا الزمكان في الفصل السابع). ولكن الحياة التى تذهب بأشياء طيبة وتأتى بأشياء أخرى، قد تذهب بالأخرى كذلك. هكذا يرى العنابى ذات يوم (وقد اختفت "الأيام" فى زمن السجن) قادما جديدا، هو ديزنج نفسه، وقد سيق إلى السجن بعد أن ثار قائد الجيش على الملك وقتله وأصدر عفوا شاملا عن ضحاياه. يجد العنابى نفسه وقد عاد مرة أخرى إلى عالم الطلقاء، بأماكنهم الرحبة وأزمنتهم المحسوسة، ومن ثم يجد نفسه قد آب، بعد عشرين سنة ضاعت فى سجنه ــ سيعرف الرقم فيما بعد! ــ إلى رحلته وهدفه المنشود. يتردد قليلا إذ يفكر فى طريقه الذى اختار، ويحسم تردده ويستكمل رحلته؛ فقد حدثه قلبه بأنه ــ الآن ــ قد بات معدودا فى وطنه من بين الأموات، لذا لن يرجع ولن يلتفت إلى الوراء: "سأظل رحالة، وفى طريق الرحلة أسير. إنه قرار وقدر، خيال وفعل، بداية ونهاية. فإلى دار الحلبة وما بعدها حتى دار الجبل" (ص ٨٢).

* * *

زمكانات دار الحلبة هى زمكانات الحرية، والتنوع، والمدينة المزدحمة الحافلة بمعانى التعدد (بما يستدعي الرصد البصرى الذى كان دائما جزءا من ملامح عالم المدينة ومن سمات ثقافتها[٣٢]). يقضى العنابى أوقاتا، ويمر بأمكنة، كلها تجسد هذه المعانى: "تركت قدمى تقودانى بحرية فى مدينة الحرية (...) صفوف من العمائر والبيوت والقصور، حوانيت <u>بعدد رمل الصحراء</u> [لاحظ المرجعية المستمدة من زمكان عالم قديم] مصانع ومتاجر ودور (...) أغنياء وكبراء، وفقراء أيضا (...) ملابس الرجال والنساء متنوعة" ص٨٧). من بين هذه المعانى يلوح معنى الحرية أساسيا، بل مقدسا؛ هنا كل تحرر خير وكل قيد شر (انظر الرواية، ص ١٠١)

ومع إعجاب العنابى بكثير مما يشهد فى دار الحيرة وبكثير مما يعرف عن نظام الحكم (انظر ص ٩٢) وعن مبدأ الحياة فيها (انظر ص ١٠١)، فإنه يكابد بعض الوحشة (ص ١١١)، ثم يستكشف شيئا ما فى تلك الحرية يذكره بالفوضى، ويرى أن هذا الشعب "مجموعة شعوب تمزقها الخلافات الخفية" (انظر الرواية، ص ١١٣)، ويخلص إلى أن عالم دار الحلبة إنما يجب عليه "الاعتراف بأساس أخلاقى وإلا انقلب (...) إلى غابة" (انظر الرواية، ص ١١٤)، وسوف يصغى العنابى إلى عبارة ــ من سامية التى سوف تصبح زوجه ــ تنفى إمكان أن "يتحول" العالم إلى غابة، لأنه ــ ببساطة ــ "كان ومازال غابة!" (انظر الرواية، ص ١١٤).

يستسلم العنابى، بعد زواجه الذى دام لوقت حتى أنجب أولادا، لزمن الحياة الرغدة المترفة فى ذاك المكان (وكان قد شارك والد سامية فى محل تجارى). ولكنه بعد فترة سوف تعاوده ذكرى الرحلة (انظر الرواية، ص ١١٤)، ثم سوف يجد نفسه يهتف: "آه ياوطنى.. آه يادار الجبل" (ص ١١٥). وأخيرا يستأذن العنابى زوجه ويشبع أشواقه منها ومن أولاده ليستكمل رحلته إلى دار الأمان.

* * *

زمكانات "دار الأمان" تجسد معانى النظام، والقانون، والعدل، والمساواة، واحترام الشيخوخة، وإن كانت ــ أيضا ــ تجسد معانى التشابه، وعدم التفرد، وفقدان الحرية وحس المبادرة، بما يجعل هذه الدار تقترب من تمثيل النظام الاشتراكى أو الشيوعى، كما عرف فى بعض تجاربه، مقابل النظام الرأسمالى أو الليبرالى الذى مثلته دار الحلبة.

سيشعر العنابى بالهول إذ يرى "مدينة خالية مهجورة، ميتة، بالغة فى نظافتها وأناقتها وحسن هندامها، فى عمائرها الضخمة، وأشجارها الباسقة، ولكن لا اثر للحياة فيها". إلا أن إحساسه هذا سيتحول إلى دهشة حقيقية إذ يراها "مع الغروب" وكأنها بعثت من جديد، حيث "راح كل شارع يقذف بجموع لا يحيط بها الحصر من الرجال والنساء"، "لكل طائفة زى بسيط واحد كأنها فرقة جيش"، "صورة مجسدة للمساواة والنظام والجدية" (انظر الرواية ص ١٢٤ وص ١٢٨ على التوالى)، ويكتشف العنابى أن هناك وقتين فصلا بين ما هاله وما أدهشه بهذه المدينة: وقت العمل ووقت انتهائه.

سيشهد العنابى فى دار الأمان ما يراه حسنا ("الجميع متساوون إلا من يميزه عمله" ص ١٢٥، كثرة المعمرين ممن جاوزوا الثمانين والاهتمام بتقديم الرعاية لهم، ص ١٢٦، مراكز التعليم والطب التى لا تقل عن أمثالها فى الحلبة عظمة ونظاما وانضباطا، ص ١٢٩)، ويشهد أيضا ما لن يراه حسنا: ("تجهم الوجوه وصلابتها وبرودها المخيم" ص ١٢٩، تعيين مرشد له، "فلوكة"، يلازمه ويفقده استقلاله ويسلبه "روح المغامرة والحرية"، ص ١٢١ ..ملاحظة أن رئيس دار

الأمان وحاشيته مفرطون فى البدانة مما يشى بأنهم "يحظون بنظام غذائى خـاص يشذ عما تخضع له جموع الشعب" ــ وإن لم يكن هذا مما "يخرق القانون السائد فى دار الأمان" ص ١٣٥.. اكتشاف أن "الحرية الفردية عقوبتها الإعـدام" ص ١٣٥). سيرى العنابى باختصار أن هذه الأمة "ليست بالأمة المقهورة المغلوبة على أمرها، ولا الفاقدة الوعى والتربية"، ولكنه سيستشعر شيئا ما، غامـضا، ينقـصها؛ "لعـل سعادتها تشوبها شائبة" (انظر الرواية، ص ١٣٦).

يسأل "فلوكة" العنابى: "لم كانت الرحلة إلى دار الجبل؟، ويؤكد له ساخرا: "ماهى إلا رحلة إلى لا شئ" ص ١٣٨). لكن العنابى سيلتحق، فى موعده، بالقافلة التـى ترتحل إلى "دار الغروب" المؤدية إلى "دار الجبل".

* * *

زمكانات "دار الغروب" هى زمكانات الزهد، والتصوف، والتعالى على كل ماهو دنيوى، والغناء الخالص المرتقِى بالنفس، والاتصال الحى بالطبيعة. هو، باختصار، زمكان الانفصال عن الزمن والمكان، والتهيؤ لدار الجبل.

بدار الغروب، فى البداية، لن يرد على سلام العنابى أحد ممن يرى من الرجال والنساء. سيسير العنابى وحيدا، يشاهد ما يشاهد. هنا، مشرق الـشمس مختلـف: "لعلها أجمل شمس عرفتها فى حياتى، فهى نور بلا حـرارة أو أذى"، وسـيتجول العنابى بين مظاهر طبيعة جميلة وسيقول إنها "جنة بلا ناس" (انظر الروايـة، ص ١٤٣). لكن صمت أولئك الذين ينظر إليهم العنـابى ويـساوى بـين حـضورهم والغياب، سيتكشف له عن شئ آخر، فهؤلاء الذين لا يتكلمون قادرون على الغناء؛ غناء خالصا يدربهم ويمهد الطريق لهم، يساعدهم على أن يستخرجوا من ذواتهـم القوى الكامنة فيها (انظر الرواية، ص ١٤٧)، ويجعل حياتهم "موافقة للحق ومفارقة للخلق"، كلهم مهاجرون وكلهم يعدون أنفسهم للرحلة إلى دار الجبل (انظر الرواية، ص ١٤٦).

ينتمى العنابى إلى هؤلاء المغنين المتجردين المتوحدين، ويرفعه الغناء ــ معهم ــ إلى ذرى لم يخبرها فى أزمنته التى قطع وأماكنه التى اجتاز؛ ذرى تنتمى إلـى عالم ينبثق من داخله أكثر مما يأتيه من خارجه. ينفصل العنـابى، مـع المغنـين المنفصلين، عن كل زمان معروف وكل مكان مأهول، ويمضى ــ بكلماته ــ فـى طريقه: "وأنسى الزمن[٣٣] فلا أدرى كم مضى على من أيـام وشـهور.." (انظـر الرواية، ص ١٥٢)، إلى أن يأتيه النداء الغامض، أيضا قبل الفجر، ويذهب بعـده إلى شيخه الذى يؤكد له أن هذه "خطوة أولى للنجاح وأول الغيث قطر" (ص ١٥٢).

ها هو القطر قد أتى ولكن الغيث نفسه لن يأتى. يفاجأ العنابى بالكلمات المحذرة: "الشر قادم"، ويستيقظ على جلبة ليرى جيشا من الفرسان، ويكتشف أن دار الغروب قد غدت محتلة بقوات دار الأمان (كجزء من الحرب ضـد دار الحلبـة)، ويخيّـر

العنابى مع من خيّروا — تخييرا أقرب إلى الإجبار— بين البقاء والانـضمام إلـى "البشر العاملين" أو الرحيل إلى دار الجبل، فيختار الرحيل (رغـم تحـذير الـشيخ وتلميحه إلى عناءٍ ما سوف يتم بسبب نقص التدريب).

* * *

لا ننتقل أبدا مع العنابى إلى دار الجبل، ومن ثم لا نشهد معه ما كان يتخيله عن خاتمة سعيدة لرحلته كلها: الإياب إلى الوطن بثمار رحلتـه (وإن كـان وصـول "مخطوطه" هو ثمرة من الثمار، ولعله ثمرة الثمار). فمن دار الغروب إلى فـصل "البداية" نتحرك مع القافلة خلال "مسيرة شهر" نحو الجبل الأخضر الـذى ينبغـى عبوره صعودا وهبوطا. سيصل العنابى مع القافلة إلى سفح ذلـك الجبـل، حيـث يستطيع أن يطالع مشارف حلمه؛ ذلك الجبل الذى تقوم فوقه "دار الجبل" نفسها، بما يجعل المطمح الذى كان نائيا، طيلة زمن ممتد وخلال أماكن متعددة، يلوح قريبـا الآن. لكنه لواح خادع. سيهبط العنابى مع من هبطوا إلى الصحراء التى تسبق هذا الجبل، وستمر الأسابيع تلو الأسابيع: "حتى خيل إلىّ أنه قد انقضى عمر قبل بلوغنا الجبل الاخر" (انظر الرواية، ص ١٥٦)، إلى أن يبلغوا أخيرا ذلك السفح، ولم يبق سوى أن يتسلقوا الجبل الذى "يعلو على السحب ويتحدى الأشواق" (انظر الروايـة، ص ١٥٦). لن نصعد مع العنابى، لن نشهد زمنه أو مكانه هناك، وإنما سـنراه — فحسب — يتأهب "للمغامرة الأخيرة بعزيمة لا تقهر" — وهى الكلمات الختامية فـى المخطوط الذى تركه ودوّن فيه تفاصيل رحلته. لا شئ بعد هذه الكلمـات سـوى تساؤلات الراوى — المطروحة دون إجابة — حول ما إذا كان العنابى قد واصـل حقا رحلته أم هلك فى الطريق، وهل دخل دار الجبل أم لم يدخلها، وهل عاد منهـا إلى وطنه أم لم يعد.

* * *

انقطعت رحلة العنابى هنا. ومع ذلك فزمكان طريقه قد امتلأ امـتلاء كـاملا، بمعنيين على الأقل؛ (طريق الأسفار وطريق الانعطافات فى الحياة).

اختار العنابى طريقه ومضى فيه، على الرغم من أنه — فى لحظات عدة مـن رحلته؛ نقاط واقعة على خطها — توقف ليتساءل حول صواب أو خطأ اختياره، أو ليستشعر التوزع بين نداء الرحلة ونداء الاستقرار: "حتى متى أظـل ممزقـا بـين نداءين؟" — بكلماته (ص ٩٧)، أو ليعانى، فى منتصف طريقه، جذبا متكافئا إلـى طرفى الطريق، بدئه ومنتهاه: "آه ياوطنى.. آه يادار الجبل" (ص١١٥).

وأيا كانت ملامح نقطة النهاية، أيا كانت معالم الوصول الأخير فى طريق رحلة العنابى، فإن المخطوط الذى تركه بقى علامة على اكتمال الرحلـة، شـارة علـى تجربة ارتحال بعيدا عن زمن ومكان عاشهما العنابى فى وطنه الأول، وحملهمـا

بداخله ومعه، فى طريقه، إلى حيث انتقل عبر الأزمنـــة والأمـــاكن. وكـــم مـــن المواضع، بالرواية، قارن فيها العنابى بين زمنه الأول ومكانه الأول، فى وطنـــه، وبين ما يشهده فى الديار الأخرى. وهذه المقارنات تمتد خلال "محطـــات" الرحلـــة كلها (انظر صفحات: ٢٨، ٣١، ٤٦، ٥٢، ٥٨، ٥٩، ٨٥، ٩١، ٩٣، ٩٥، ١٠١، ١١١، ١١٤، ١٢٩، ١٣٣، ١٣٥)، مما يشى بحضور الزمكان الأول، السابق على بداية الطريق، خلال مراحل الطريق جميعا — وإن لم يتحول هذا الزمكـــان الأول إلى قيد، كما كان فى رواية (الطريق).

اختفى العنابى ولكن مخطوطه — تجسيد رحلته الملموس — قد بقى، ومن ثم فإن العنابى قد آب — على نحو ما — إلى وطنه مرة أخرى، بتلك النظرة الجديدة التـــى صاغت جدتها خبرة الانتقال والمشاهدة والتعرف والمقارنة. لقد ظل وطن العنابى، تلك "الدار الزائفة"، إذن، حاضرا طوال الطريق أو الرحلة، ثم ظل أيضا حاضـــرا بعدهما.

هوامش الفصل الثالث

١ــ فى هذا السياق راجع إشارات سامى خشبة حول توقف نجيب محفوظ عند القاهرة واستكشافها خلال زمن طويل فى: "نجيب محفوظ أديب القاهرة المبدع"، ضمن كتاب (نجيب محفوظ ــ نوبل ١٩٨٨ ــ كتاب تذكارى)، إشراف سمير غريب، وزارة الثقافة، القاهرة، د. ت.

٢ ــ ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان)، سبق ذكره، ص ٢٤.

٣ ــ المرجع السابق، ص ٢٢١.

٤ ــ نفسه، ص ٥٣.

٥ ــ نفسه، ص ٥٤.

٦ ــ نفسه، ص ٢٢١.

٧ ــ نفسه، ص ٢٢٣.

٨ ــ نفسه، ص ٢٢٢.

٩ ــ نفسه، ص ٢٢٢.

١٠ ــ قريبا من هذا السياق يشير مصطفى التواتى إلى أن المكان فى روايات (اللص والكلاب) و(الطريق) و(الشحاذ) "ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات وإنما هو عنصر حى فاعل فى هذه الأحداث وفى هذه الشخصيات". انظر كتابه: (فن الرواية الذهنية لدى نجيب محفوظ)، طبعة على نفقة المؤلف، تونس ١٩٨١، ص ٦٥.

١١ ــ فى هذا السياق يشير د. سامى سليمان إلى أن بداية الحدث فى هذه الرواية تتمثل فى (خروج البطل من السجن). انظر كتابه: (مدخل إلى دراسة النص الأدبى المعاصر)، مكتبة الأداب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٩١.

١٢ ــ تلاحظ د. أنجيل بطرس سمعان أن (اللص والكلاب) ليس فيها راو بالمعنى المألوف فيما عدا لحظات قليلة قرب نهاية الرواية. انظر: (دراسات فى الرواية العربية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧. ودراستها عن "اللص والكلاب" منشورة فى: (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات)، سبق ذكره، انظر ص ٧١٦.

١٣ ــ تيار الوعى نفسه له طابع زمنى مكانى إذ يقوم على "تسجيل الانطباعات بالترتيب الذى تقع به على الذهن، متجاوزا فى ذلك منطق الواقع الخارجى الذى يخضع ترتيب الأحداث فيه لعاملى الزمان والمكان". انظر:

د. محمود الربيعى، (قراءة الرواية)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٤.

١٤ ــ راجع تحليل يحيى حقى للرواية الذى يؤسسه على فكرته حول الاستاتيكية والديناميكية، فى كتابه (عطر الأحباب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

المؤلفات الكاملة، ع ١٢، القاهرة، ١٩٨٦. وقد نشر فى: (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات)، انظر ص ١٤٩ وما بعدها.

١٥ ــ نور والشيخ يمثلان لسعيد طريقين محتملين لم يرهما أبدا. ويرى يحيى حقى أنهما "القطبان اللذان يتخبط سعيد مهران بين جذبيهما" (انظر المرجع السابق، ص ١٥١). ولعلنا لاحظنا أن مهران لم يعان هذا التخبط بينهما لأنه لم يستشعر جذبيهما بقدر كاف. ويرى أنور المعداوى أن هناك بعض "التعريجات" التى نجدها "على طول الطريق"، ويذكر منها رجل الدين على الجنيدى ونور ورجل الصحافة رءوف علوان.

انظر: أنور المعداوى، "اللص والكلاب"، مجلة "الفكر المعاصر"، القاهرة، مارس ١٩٦٣، ومنشور فى: (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات)، انظر ص ١٠٨.

١٦ ــ انظر تحليل د. محمود الربيعى لكل من بيت نور وخلوة الشيخ المفتوحة دائما، ووقوعهما على حافة المدينة، بموازاة شخصية سعيد مهران "الذى يهيم على حافة المجتمع"، فى كتابه (قراءة الرواية ــ نماذج من نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص ٢٦.

١٧ ــ حول معنى النار فى هذا الحريق، وصلته بأحداث سابقة فى الرواية تشير إلى أن "الأرض التى استقرت طويلا تحت أقدام أصحابها فى هذا الوطن قد بدأت تميد"، انظر: د. محمود الربيعى، (قراءة الرواية ــ نماذج من نجيب محفوظ)، المرجع السابق، ص ٤٢.

١٨ ــ يشير عدد كبير من المؤرخين إلى أن حريق القاهرة "كان أحد أسباب التعجيل بثورة ١٩٥٢ بعد حوالى ستة أشهر من الحريق".

انظر: شريف سيد عفت، (تاريخ أقل قبحا)، دار المركز المصرى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط. خامسة، ٢٠٠٥.، ص١٠٠.

١٩ ــ يربط رجاء النقاش بين جلوس عيسى الدباغ فى الظلام وحنينه إلى الماضى. انظر: (نجيب محفوظ ــ إبداع نصف قرن)، إعداد وتقديم غالى شكرى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٢٠ (وقد نشر فى كتاب رجاء النقاش "أدباء معاصرون").

٢٠ ــ تحرك عيسى الدباغ، فى هذا السياق، يحتمل تفسيرات شتى. انظر تفسير صلاح عبد الصبور مثلا فى:

"الإخصاب والعقم موضوع جديد عند نجيب محفوظ"، (وتبقى الكلمة)، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠، ومنشور فى: (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات).

٢١ ــ قرئت هذه الرواية بأكثر من منظور، وتعددت تفسيراتها وتأويلاتها، فكانت هناك مقاربات متباينة لها، تنحو منحى دينيا أو صوفيا أو نفسيا..إلخ.

انظر مثلا من هذه التناولات:

ـــ د. لويس عوض، "المحاكمة الناقصة"، فـــي كتابـــه (الثـــورة والأدب)، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ونشر أيضا فى: (الرجل والقمـــة ـــ بحوث ودراسات).

- ـــ د. محمود الربيعى، "الطريق"، منشورة فى كتابه: (قراءة الرواية)، ســـبق ذكره.

ـــ جورج طرابيشى، (الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزيـــة)، ط. ثالثـــة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٨.

ـــ د.هالة فؤاد، (طريق نجيب محفوظ بين الأسطورة والتـــصوف)، دار العـــين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦.

ـــ غالب حسن الشهبندر، "أصالة المخفى وعرضية الظاهر"، "إيلاف"، الجمعـــة ٢٩ أكتوبر ٢٠٠٤. (www.elaph.com).

٢٢ ـــ حول بعض التفسيرات لما يمكن أن يومئ إليه التناقض بين كريمة وإلهام انظر: د. لويس عوض، "المحاكمة الناقصة"، (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراسات)، سبق ذكره، انظر ص ١٦٦.

و: د. فاطمة الزهراء محمد سعيد، (الرمزية فى أدب نجيب محفوظ)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٨٥.

٢٣ ـــ يشير د. جابر عصفور إلى تذبذب صابر بين "إلهام" و"كريمة". انظـــر: "نقاد نجيب محفوظ"، أعيد نشره فى (نجيب محفوظ ـــ إبداع نصف قـــرن)، ســـبق ذكره، ص ٢٢٩.

٢٤ ـــ عن تأرجح صابر بين هاتين الشخصيتين انظر: ســـعد عبـــد العزيـــز، "ماوراء أدب نجيب محفوظ"، مجلة "الفكر المعاصر"، ع ٤٢ ،القـــاهرة،، ١٩٦٨، ومنشور فى: (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراسات). انظر ص ص ٣٦١، ٣٧١.

٢٥ ـــ فى هذا السياق يشير د. محمود الربيعى إلى أن صابر "مهيـــأ لمـــستقبل متجانس مع نوع الماضى الذى عاشه". انظر دراسته المشار إليها، فـــى: (الرجـــل والقمة ـــ بحوث ودراسات)، سبق ذكره، ص ٦٧٦.

٢٦ ـــ ترى د. لطيفة الزيات أن "رحلة التهلكة"، التى خاضها عمر الحمزاوى، "لم تبدأ لحظة قال الموكل لعمر الحمزاوى هذه العبارة (...) ولكنها بدأت (...) فى فترة تسبق الحدث بما يزيد عن العشرين عاما".

انظر: د. لطيفة الزيات، "الشحاذ"، مجلة "الكاتب"، القـــاهرة، ع ١١٢، س ١٠، القاهرة، يوليو، ١٩٧٠. وأعيد نشرها فى: (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراســـات)، انظر ص ٥٦٦.

٢٧ ـــ هذه الكلمات تحتمل تفسيرات متعددة. انظر تفسير د. شكرى عياد، مثلا، فى: "التساؤل الميتافيزيقى"، منشور فى مجلة "المجلة"، القاهرة، أغـــسطس ١٩٧١،

وفى كتابه: (الرؤيا المقيدة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، وفى: (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات)، انظر ص ٧٠٥.

٢٨ ــ ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان)، سبق ذكره، ص ص ٥٣، ٥٤.

٢٩ ــ هذه الرواية تختلف عن رواية الرحلة بمعناها المتعارف، التقليدى التى "لايوجد [فيها] شيئ يميز الزمن التاريخى؛ وحده زمن المغامرة والسفر يحظى بالاهتمام". انظر: د. محمد برادة، (فضاءات روائية)، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، ٢٠٠٣، ص ٢٨. وسوف يتضح أن هذا الاهتمام، فى هذه الرواية، لا يتوقف عند حدود زمن المغامرة والسفر.

وقد لاحظ فاروق عبد القادر أن نجيب محفوظ، فى هذه الرواية، قد "اختزل التاريخ الإنسانى كله فى هذه الرحلات: اثنتين فى الماضى (المشرق والحيرة) واثنتين فى الحاضر (الحلبة والأمان) أو اثنتين فى الزمان واثنتين فى المكان". انظر كتابه: (فى الرواية العربية)، سبق ذكره، ص ٣٢.

٣٠ ــ فى مرحلة متقدمة من رحلته سوف يقول العنابى للحكيم مرهم، حكيم دار الحلبة: "دار الجبل ليست بغايتى الأخيرة ولكنى أرجو أن أرجع منها إلى وطنى بشئ يفيده". انظر الرواية ص ١٠٠.

٣١ ــ ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص ٣١.

٣٢ ــ انظر لهذا الباحث: (الرواية والمدينة ــ نماذج من كتاب الستينيات فى مصر)، سلسلة كتابات نقدية ١٠٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٦٨.

٣٣ ــ هناك منحى صوفى واضح فى صياغة الزمن الذى يعايشه العنابى فى هذه الدار. ويؤكد الأدب الصوفى وجود نظام أبدى للواقع تكشفه الخبرة الصوفية، "حين ننظر إليها من خارج ذاتها، تبدو اللحظة الصوفية لحظة فى الزمان". لكن حين ننظر إليها من داخل ذاتها، فهى الأبدية بكاملها. وقد "ميز الصوفيون فى كل الثقافات والعصور دائما بين النظام الأبدى للواقع ونظام الطبيعة والخبرة الزمانى". انظر: هانز ميرهوف، (الزمن فى الأدب)، سبق ذكره، ص ٦٨.

الفصل الرابع
زمكان اللقاء



(١)

يمثل زمكان اللقاء، المرتبط بزمكان الطريق، عنصرا مهما فى عدد من روايات نجيب محفوظ، ويمثل التناول الأساسى فى روايتين من بينها، على الأقل.

* * *

يقرن ميخائيل باختين "زمكان اللقاء" بـ"زمكان الطريق"، ويقارن بينهما فى الوقت نفسه. فالطريق هو "أفضل مكان للقاءات المصادفة. فى الطريق ("الطريق الكبير") تتقاطع فى نقطة زمنية ومكانية واحدة الدروب الزمانية والمكانية لمختلف ألوان الناس ــ ممثلى كل الفئات والأوضاع والمعتقدات والقوميات والأعمار (...) هنا يمكن أن تبرز أى تناقضات، وأن تتصادم مصائر مختلفة. هنا تقترن الأنساق المكانية والزمانية للمصائر والحيوات الإنسانية"[١]. وفى زمكان اللقاء "تتفوق اللحظة الزمنية. والزمكان نفسه يتميز بدرجة عالية من الكثافة التقييمية. أما زمكان الطريق (...) فذو حجم أوسع إنما كثافته التقييمية أقل قليلا"[٢].

وموضوع اللقاء موضوع عام، بل يعد من "أعم الموضوعات ليس فى الأدب وحده (...) بل فى مجالات الثقافة (...) وكذلك فى مختلف دوائر الحياة والمعيشة"[٣]. وتختلف اللقاءات على مستوى أنواعها (اللقاء الأول ــ اللقاء العابر ــ اللقاء الحاسم.. إلخ)، وتتباين على مستوى أدوارها فى العمل الروائى (إذ يمكن تأسيس أو عدم تأسيس وقائع مهمة عليها، أو يمكن جعلها فاتحة لوقائع أو لتحولات فى الوقائع أو نهاية أو تتويجا لوقائع.. إلخ)، ويرتبط بهذا تباين كيفيات توظيف اللقاءات فى الأعمال القصصية والروائية (كثيرا ما يؤدى زمكان اللقاء، فيما رأى ميخائيل باختين، "وظائف تأليفية: فقد يستخدم حبكة وأحيانا ذروة بل حتى حلا ــ نهاية ــ فى الموضوع القصصى"[٤])، فضلا عن أن موضوع اللقاء يختلف بين عمل روائى وآخر من حيث الطرائق التى يتم تجسيده بها؛ إذ "يتخذ ظلالا مشخصة مختلفة بما فيها الظلال الانفعالية التعميمية"، و"قد يكون اللقاء مرغوبا فيه أو غير مرغوب، بهيجا أو حزينا، وقد يكون مرعبا، وقد يجمع بين عاطفتين متناقضتين"[٥].

لا ينفصل، فى أى لقاء، التحديد الزمنى ("فى الوقت نفسه") عن التحديد المكانى ("فى المكان نفسه"). وقد يكون زمكان اللقاء ــ فيما لاحظ باختين ــ معطى فى حالة سلب أو نفى: "لم يلتقيا لأنهما لم يتواجدا فى وقت واحد فى مكان واحد، أو لأنهما كانا موجودين فى وقت ما فى مكانين مختلفين"[٦].

ولموضوع اللقاء صلة بموضوعات أخرى تجمعها به التحديدات المكانية والزمانية، مثل موضوعات: الفراق، الهرب، الاسترداد، الفقدان، الزواج.. إلخ، فضلا عن موضوع "التعرف ــ عدم التعرف" الذى لعب دورا مهما فى المأساة القديمة[٧].

وعلى الرغم من أن غالبية اللقاءات تتصل بالطريق (بالمعنى الواسع للطريق)، أو تتم فيه، فهناك لقاءات تتحقق فى أماكن أخرى، أغلبهـا مغلـق، مثـل غـرف الاستقبال وقاعات الدرس وما إلى ذلك، وفى هذا النوع من الأماكن تنتفـى عـن اللقاءات سمة العرضية. وبوجه عام، فمثل هذه الأماكن تكتسب معناهـا بوصـفها أماكن تقاطع أنساق زمنية ومكانية بالرواية[٨].

لا نتناول، هنا، "موضوع اللقاء" فى كل روايات نجيب محفـوظ (ولعـل هـذا التناول يستحق دراسة مستقلة) بل نتوقف، فحسب، عند الأوجه الأساسية لــ"زمكان اللقاء" فى مجموعة من هذه الروايات (ويجب ملاحظة أن كل "روايـات الطريـق" التى تناولناها فى الفصل السابق قد حفلت بزمكان اللقاء)، كما أننا لن نتقصى كـل أبعاد زمكان اللقاء فى هذه الروايات، وإنما سنستكشف فحسب مثوله بنائيـا فيهـا، سواء على مستوى جزئى فى روايات لعب فيها زمكان اللقاء أدوارا مهمة، أو على مستوى غير جزئى فى روايتين ("ميرامار" و"المرايا") كان لزمكان اللقـاء فيهمـا حضور أساسى، أو الحضور الأساسى.

(٢)

يمثل اللقاء فى رواية (العائش فى الحقيقة) "تيمة" رئيسية تنبنى عليهـا فـصول الرواية جميعا. فكل فصل من فصول هذه الرواية يتأسس على لقاء يتم بين الراوى الأول وشخصية تقوم، داخل الفصل، بدور الراوى؛ تقدم ــ من منظورها ــ معالم صلتها بــ"أخناتون"، محور التناول فى الرواية، وبذلك تكشف ــ مـن ناحيـة ــ "جانبا" من جوانب "الحقيقة" التى يبحث عنها راوى الرواية الأول، مـرى مـون، وتستكشف ــ من ناحية أخرى ــ بعدا من أبعاد "الحقيقة" التى عايـشها، وعـاش يبحث عنها، أخناتون.

وفى رواية (ليالى ألف ليلة) ينطلق كل فصل من فصول الرواية ــ باسـتثناء فصلين تمهيديين ــ من نقطة بعينها، تتمثل فى لقاء يتحقـق فـى زمـان ومكـان محددين: لقاء صنعان الجمالى و"صوت" قمقام (فصل "صنعان الجمـالى")، ولقـاء جمصة البلطى و"سنجام" الذى حرره من القمقم (فصل "جمصة البلطى")، ولقاء نور الدين ودنيا زاد الذى تم بتدبير من "سخربوط" وزرمباحة (فصل "نور الدين ودنيـا زاد")، ولقاء "عجر الحلاق" وصاحبة الابتسامة التى ضربت لــه موعـدا غراميـا (فصل "مغامرات عجر الحلاق")، واللقاءات المتعددة بـين "أنـيس الجلـيس" ــ "زرمباحة" متنكرة ــ وعشاقها الذين يتهاوون فى درك الجنون مبهورين بجمالهـا فور رؤيتها والهيام بها (فصل "أنيس الجليس")، ولقاء ــ هو رؤية، من طرف واحد ــ رجب الحمال وبعض الذين يفتحون قبرا يودعون فيـه تابوتـا (فـصل "قـوت

القلوب")، ولقاء علاء الدين أبى الشامات وزبيدة (فصل "علاء الدين أبو الشامات").. إلخ.

يمثل اللقاء، بزمنه ومكانه، هنا، فاتحة لكل الوقائع التى تتوالى ــ مترتبة على هذا اللقاء؛ نتيجة من نتائجه ــ داخل كل فصل. وتنحو صياغة هذه الوقائع ــ مثلما تنحو صياغة بعض اللقاءات نفسها ــ منحى عجائبيا يتخطى ــ فيما يتخطى ــ القياسات المتعارفة، المعيارية المألوفة، للزمان والمكان جميعا.

وفى رواية (أمام العرش) تتخذ اللقاءات، التى يمثل كل لقاء منها فاتحة كل فصل من فصول الرواية، شكل المحاكمة. هنا مكان المحاكمة ــ العرش ــ ثابت، و"هيئتها" ثابتة أيضا، وزمنها ــ غير المحدد تماما[9] ــ شبه ثابت كذلك، بينما تتغير وجوه أو أطراف اللقاء فيها، من حكام مصر وزعمائها فى أغلب فترات تاريخها المعروف، والذين يمثلون أمام هيئة المحكمة لمحاكمتهم. وكل حكم ينتهى إليه كل لقاء؛ أو تخلص إليه كل محاكمة (ويتحدد بمقتضاه مصير كل حاكم وموضعه "بين الخالدين" ــ لاحظ البعد الزمنى هنا ــ أو "بين التافهين"، أو "فى الجحيم".. إلخ) يومئ بدوره إلى زمكان آخر سوف ينتقل إليه كل حاكم أو زعيم بعد الحكم عليه، وأحيانا يرجأ هذا الانتقال حيث يحال بعض الحكام إلى محاكمة أخرى.

فى روايات أخرى لنجيب محفوظ قد يتأسس على زمكان اللقاء فصلٌ واحد أو فصلان، فحسب، من فصول الرواية جميعا. من ذلك، مثلا، فصل "الحب والقضبان" (الحكاية الثالثة من "ملحمة الحرافيش") الذى ينبنى على لقاء "رضوانة" و"خضر"، وهو لقاء يجسد تناول الأنثى الراغبة فى أخ زوجها، غير المرغوبة منه، بما يستتبع ذلك من الكيد له ثم رحيله بعيدا (باستعادة واضحة لقصة "الأخوين" الفرعونية القديمة[10]). ومن ذلك أيضا الفصل الأول فى رواية (بداية ونهاية) الذى ينبنى على لقاء ناظر المدرسة والتلميذين حسين وحسنين، وإخبارهما بموت أبيهما، وهو الحدث الذى سيكون مؤثرا فى حياتهما التالية كلها .. إلخ.

وفى بعض روايات محفوظ يقع اللقاء على نقطة متأخرة فى مسار العمل الروائى، بما يجعله مركز ثقل مرجأ ــ إن صح التعبير ــ فى الرواية؛ حيث ببلوغه ترتسم ملامح ذروة فنية ما، أو تكتمل بلورة مغزى أخلاقى أو اجتماعى ما (خصوصا فى أعمال محفوظ المبكرة التى كانت تحتفى بمثل هذا المغزى)، أو يتجسد فعل أخير من سلسلة الأفعال التى تمثل النقاط الحاسمة فى وقائع الرواية كلها. فى (القاهرة الجديدة)، مثلا، ينتهى إلى اكتمال معناه الاختيار الذى اختاره محجوب عبد الدائم والمسار الذى قطعه لتحقيق هذا الاختيار، أى تكتمل وتنتهى ــ أو تكتمل لتنتهى ــ محاولة محجوب لبلوغ ما طمح للصعود إليه فوق أنقاض الأخلاقيات والقيم المتعارفة. ويتم ذلك كله خلال "لقاء/فضيحة" (ولعل عنوان الرواية فى طبعة قديمة لها كان مرتبطا بمركز الثقل المرجأ هذا[11])، تتمثل أطرافه/ أطرافها فى: محجوب نفسه، وزوجه (إحسان)، و"البك" (عشيق الزوجة)، ووالد

محجوب، ثم زوجة "البك"، والأخيران ظلا خارج إطار السرية الذى أحاط بعلاقة الزوجة/العشيق، وهى العلاقة التى أقيمت فى صفقة مع الزوج نفسه (وربما عرف بها آخرون قليلون منهم — على الأقل — أسرة الزوجة، ومنهم مدبِّر هذه العلاقة، ولعله مدمِّرها أيضا، سالم الإخشيدى)، بما يجعل هذا اللقاء نفيا لهذه السرية، وأيضا بما يفتح هذا اللقاء "الفضائحى" — لاحظ صوت الزوجة الصارخ المدوى فيه — على العالم الخارجى، أى على أماكن تترامى خارج حجرات شقة "محجوب/البك" التى كانت مسرحا لهذه العلاقة، كما يفتح هذا اللقاء على زمن يمتد خارج الوقت المحدود الذى شغله وقت اللقاء، وبما يعنى أخيرا القضاء بالإخفاق على "مستقبل" محجوب، أو — بالضبط — جعل زمن مطامحه المحتمل المأمول يصل إلى نقطة لا حركة ولا حراك بعدها.

وفى رواية (الحب تحت المطر) يتسم لقاء "سمراء وجدى" بنوع آخر من الفضائحية؛ "فضيحة موعودة" إن صح التعبير؛ إذ ينتهى هذا اللقاء، فى زمنه ومكانه، بالمقهى ليلا، بقتل أحد طرفيه (عم عبده بدران، والد "عليات") الطرف الآخر (سمراء وجدى التى جاءت لتنتقم من عليات بأن تخبر أباها بما لا يعرف عن الحياة الجنسية لابنته). وهذا اللقاء لا يضع نهاية للخيط الأساسى فى الرواية، وإنما لواحد من خيوطها المتعددة، فحسب.

* * *

قد يتخذ اللقاء فى البناء الروائى شكلا مغايرا، صيغة من صيغ "الحضور المتوارى" أو "التحقق المستبعَد" — إن صح أى من التعبيرين — إذ ينبنى عالم الرواية، أو على الأقل بعد من أبعاده، لا على اللقاء المتحقق بالفعل وإنما على عدم تحققه. فى رواية (رحلة ابن فطومة) وفى رواية (الحب تحت المطر) وفى رواية (حضرة المحترم) يتأسس جزء من الوقائع الروائية على عدم اكتمال علاقةٍ ما لم يتح لها النجاح أو الاستمرار، بين قنديل محمد العنابى و"حليمة" فى الرواية الأولى، وبين مرزوق أنور وعليات فى الرواية الثانية، وبين عثمان بيومى وإحسان فى الرواية الثالثة. وقريبا من هذا المنحى نجد لقاءات لم تتنامَ، هى بمثابة بدايات علاقات لم تكتمل لسبب من الأسباب، وقد كان من الممكن فى حالة اكتمالها أن يتغير مسار الشخصية وربما مصيرها أيضا (ومن أمثلة هذا النوع من اللقاءات المبتورة لقاء سعيد مهران ونور — رواية "اللص والكلاب"، ولقاء عيسى الدباغ وخطيبته سلوى — رواية "السمان والخريف"، ولقاء صابر الرحيمى وإلهام — رواية "الطريق"، ولقاء حسنين وبهية — رواية "بداية ونهاية"). وقد لا تتنامى هذه العلاقة بسبب أن الموت أو الرحيل قد غيّب أحد طرفيها (نلاحظ هذا فى روايات: "خان الخليلى" — رشدى ونوال، و"الثلاثية"— عائشة وزوجها، و"السراب" — كامل وزوجه، و"الحرافيش" — جلال وقمر). أما اللقاء المأمول، غير المتحقق، الذى يمثل

الحضور الأساسي في تناول الرواية كله، فمثاله الأظهر رواية (الطريق)، التي تنهض ــ كما لاحظنا ــ على سعي "صابر" إلى لقاء أبيه الحاضر/الغائب، المعروف/المجهول.

* * *

في حالات عدة قد تتحول اللقاءات إلى محض زمكان ثابت، يجمد المكان والشخصيات جميعا في مشهد واحد اقتنصته صورة فوتوغرافية وجسدته في لحظة بعينها، وغالبا ما يكون هذا المشهد، في تلك اللحظة، مختلفا عن المشاهد التي تلته، أو ــ على الأقل ــ عن المشهد الأخير الذي تستعاد من زمنه تلك اللحظة. والصورة الفوتوغرافية تمثل مفردة زمكانية ملحّة على عالم نجيب محفوظ، تتردد ترديدات عدة في بعض رواياته (كما سوف نرى بالفصل السابع).

* * *

في حالات أخرى، يتمثل دور اللقاء في بناء الرواية خلال تنمية بعض وقائعها وتوجيهها للمضي في وجهة محددة؛ إذ تترتب على هذا اللقاء سلسلة من الأحداث والوقائع تتدفق وتمضي في مسار محدد بعينه. ويتضمن هذا النوع من أنواع اللقاء، فيما يتضمن، تلك اللقاءات التي تستهل علاقة حب أو علاقة صداقة. في رواية (عصر الحب) يحرك لقاء "عزت" وبدرية ــ عندما كانا طفلين ــ أغلب الخيوط، إن لم يكن كل الخيوط، في حياة عزت التالية، الممتدة حتى شيخوخته، أي أن هذا اللقاء المبكر يدفع إلى الأمام ما يمثل الوقائع الأساسية للرواية كلها. ويتصل بهذا لقاء عزت و"حمدون"، عندما كانا طفلين أيضا (سيعشق عزت بدرية، وسيلازمه هذا العشق، بينما سوف تحب هي صديقه حمدون وتتزوجه). ونجد مثل هذا الشكل من أشكال اللقاء في رواية (السراب)، حيث اللقاء الأول الذي يرى فيه كامل رؤبة لاظ "رباب"، وفي رواية (ملحمة الحرافيش)، حيث اللقاءات التي يرى خلالها "زهيرة" الرجال الذين سوف يعشقونها ويمثلون لها "درجات" في سلم صعودها كما يمثلون ــ في الوقت نفسه ــ لبنات في تشييد أسطورة جمالها: عبده الفران، محمد أنور، الفتوة نوح الغراب، المأمور فؤاد عبد التواب، المعلم عزيز. وقريبا من هذا المنحى يمكن أن نشير إلى اللقاءات الأولى في "صداقات" تنعقد عقب هذه اللقاءات وتقترن بوقائع شتى: لقاء جعفر الراوي و"شكرون" (في رواية "عصر الحب")، لقاء كمال عبد الجواد وأصدقائه (في "الثلاثية")، لقاء الأشخاص المحوريين الذين يمثلون تميمة الصداقة (في رواية "قشتمر"). وبعيدا عن وجهة الصداقة أو الحب، نجد في بعض روايات محفوظ لقاءات تفتتح مجموعة من الوقائع المتسلسلة الممتدة في الزمن. من ذلك، مثلا، لقاء/ زيارة "تيزة" حرم المرحوم شوكت للسيد أحمد عبد الجواد لتخطب ابنته عائشة لابنها خليل (انظر "بين القصرين" ص ٢١٦ وما

بعدها)، وقد ترتب على هذا اللقاء/الزيارة عقد زيجتين لا واحدة، فكان/فكانت فاتحة لكثير من الوقائع والشخصيات الجديدة التي سوف تبرز في جزئي الرواية التاليين. وفي (أولاد حارتنا) تتأسس وقائع شتى على لقاء الجبلاوي و"همام" ابن أدهم، تبدأ بمقتل همام على يد أخيه ثم تستمر عبر "تناسل" الشر والعدوان في الأجيال التالية. وفي الرواية نفسها نشهد لقاءات أخرى، فارقة، ترتبط بوقائع كثيرة تمثل نوعا من اختراق حالة السكون أو الركود التي تسم الوضع الثابت أو شبه الثابت للحارة، بما يغير — لوقت محدود — ملامح دورتها المتكررة الحافلة بالآلام والمظالم (كما أشرنا)، وهي اللقاءات التي يمثل فيها الجبلاوي — سواء بحضوره أو بصوته أو برسول منه — أحد طرفيها، ويمثل كل من جبل (انظر الرواية، ص ١٧٦)، ورفاعة (انظر الرواية، ص ٢٤٧)، وقاسم (انظر الرواية، ص ٣٥٤)، الطرف الآخر فيها. وقد يتصل بهذا المنحى لقاءات بين شخصيات أخرى تقوم بأدوار ما تنتمي إلى المعنى نفسه؛ التأثير في الحياة الجمعية للحارة، ومن هذه اللقاءات مقابلة "علي" والناظر، ويقول الراوي عن هذه المقابلة: "وتمخضت المقابلة عن عهد جديد في الحارة" (انظر الرواية، ص ٣٠٤). وغير بعيد عن هذا المنحى، أيضا، لقاء عاشور الأخير وجماعة الحرافيش، خارج الحارة التي سوف يتم تدبير العودة إليها وتغيير حالها (الفصل الأخير من رواية "الحرافيش").

* * *

الوقائع التي تنمو — عقب لقاء حاسم — في اتجاه بعينه، قد تسهم في صياغة ما يشبه "انعطافات" في حيوات بعض الشخصيات، بما يجعل كل لقاء من هذه اللقاءات بمثابة علامة مائزة على "تحول" الشخصية من طريق مألوف كانت تمضي فيه إلى طريق آخر مغاير، ومن مصير كانت تتوقعه أو تترقبه إلى مصير آخر مختلف. في هذا المنحى يمكن أن ندرج لقاء عمر الحمزاوي وأحد الموكلين الذي أشرنا إليه (رواية "الشحاذ")، ولقاء نفيسة وسلمان جابر للمرة الأولى (رواية "بداية ونهاية")، ولقاء صابر وكريمة (رواية "الطريق")، ولقاء شمس الدين وسنية السمري (رواية "الحرافيش")، ولقاء مرزوق والمخرج السينمائي محمد رشوان (رواية "الحب تحت المطر")، ولقاء عثمان بيومي والمدير العام — أو بالأحرى لقاء عثمان بيومي و"حجرة" المدير العام — (رواية "حضرة المحترم")، ولقاء أدهم وأميمة (رواية "أولاد حارتنا")، ولقاء جبل والناظر وزوجه — أمّ جبل بالتبني (الرواية نفسها)، ولقاء عباس كرم يونس و"تحية" (رواية "أفراح القبة")، ولقاء جعفر الراوي ورمانة، زوجه الأولى، ثم لقاءه و"هدى صديق" زوجه الثانية (رواية "قلب الليل")، ولقاء جعفر نفسه وسعد كبير (الرواية نفسها). في كل لقاء من هذه اللقاءات تنعطف الشخصية عن طريقها الذي كانت تمضي فيه — قبل اللقاء — لتخوض تجربة جديدة

تمضى بها فى اتجاه آخر مغاير، وغالبا ما تقودها هذه التجربة إلى مصير يمثل نقطة "نهاية" لمسار تحددت "بدايته" فى هذا اللقاء، وابتداء منه .

* * *

قريبا من اللقاءات التى تنمو على أساس من انعقادها بعض الوقائع الروائية، نشهد لقاءات تتخذ أشكالا استثنائية، غير مألوفة، مثل "اللقاء/المعركة" الذى يتم على أساسه تحديد ــ أو فرض ــ الفتوة الجديد (رواية "الحرافيش")، أو "اللقاء/الاجتماع" الذى يتم خلاله ترتيب أوضاع جديدة للمشاركين فيه (اجتماع الجبلاوى بأبنائه، فى رواية"أولاد حارتنا").

(٣ ــ ١)

أما فى (ميرامار) و (المرايا) فيمثل زمكان اللقاء التناول الرئيسى الذى تتأسس خلاله وقائع الروايتين، ويتجسد به وفيه العالم الروائى لكل منهما.

* * *

تنهض (ميرامار) على تناول خاص، يمثل فيه التعدد، المستند إلى نوع من جدل الانفصال/الاتصال، بعدا أساسيا من أبعاد الرواية، ابتداء من تعدد الرواة الذين يقصون، فيما يقصون، أحداثا واحدة تقريبا، من وجهات نظر متباينة، ومرورا بكثير من التفاصيل التى تجسد تجارب مختلفة فى أزمنة متنوعة وأماكن عدة، خاضتها وتخوضها الشخصيات المحورية بالرواية. لكن وحدة المكان، التى تتمثل فى مركزية البنسيون ــ واهب الرواية عنوانها ــ ووحدة الزمان الذى جمع بين شخصيات الرواية فى عدد من اللقاءات بأوقات محددة، تضعان هذا التعدد إزاء ما يوّحد أطرافه وما يفرق بينها، فى آن، أو تضعان عالم الرواية إزاء ما يجمع أبعاده وإزاء ما يفجر تناقضاته، فى وقت واحد. وبذلك، فالرواية التى تدور وقائعها فى ذلك البنسيون الصغير بالإسكندرية فى وقت شتوى محدد لا يجاوز بضعة أشهر، تمثل بزمكانها هذا ساحة تتصادى فيها، وتتصادم أيضا، عوالم مجموعة من الشخصيات تنفتح عوالمها على أزمنة طويلة وأماكن شتى، أى أن هذا "الإطار المكانى الضيق"، فيما رأى ابراهيم فتحى بحق، "يتسع فى مرونة ليضم نماذج مختلفة متعارضة المصالح والتكوين"[٢]. وهذه الشخصيات، سواء من الرواة الأربع بالرواية (عامر وجدى، حسنى علام، منصور باهى، سرحان البحيرى) أو من غير الرواة (زهرة، ماريانا، طلبة مرزوق)، ومن يتماس مع هؤلاء من شخصيات أخرى يتم استدعاؤها أو استرجاعها أو الإشارة إليها؛ كلهم موضوعون (وموضوعات) إزاء نوع من تعدد المنظور، أو إزاء وجهات نظر متنوعة، ترى فيهم (وفيهن)

جوانب وخصائص متباينة، وتكون عنهم ــ من ثم ــ انطباعات متغايرة أو تصدر عليهم "أحكام قيمة" مختلفة.

يجمع البنسيون، فى أماكن اللقاء الممكنة (المدخل، مائدة الطعام، الصالة، المصعد) بين شخصيات ساكنيه، وتفرق جدران حجراته التى تنغلق كل واحدة على قاطنها، فيما بينهم. وفى نقاط الالتقاء والافتراق، جميعا، يتنامى أمامنا عالم/عوالم هذه الشخصيات، داخل البنسيون وخارجه، فى زمن أحداث الرواية الراهن القصير، وأيضا فى أزمنة الوقائع الممتدة، التى ينفتح عليها هذا الزمن[٣].

* * *

تنافر الشخصيات موضوع فى الرواية إزاء ما يبرزه ويجلوه. فى هذه الوجهة نلحظ إشارات تتصل، مثلا بكل من الراوى الأول، عامر وجدى، والراوى الثانى حسنى علام، تعبر عن موقعين متعاكسين وميلين متضادين. فعامر وجدى مرتبط بنزوعين واضحين: نزوع إلى القبوع فى المكان (يرى فى مدخل البنسيون مجالا كافيا للسمر، وإن شاء التنويع فى التسلية ففى أسفل العمارة مقهى ميرامار. انظر الرواية ص ١٤)، ونزوع إلى الماضى: يعود إلى "الإسكندرية أخيرا" (لاحظ البعد الزمكانى فى التعبير الذى يرد فى "روايته") كجزء من العودة إلى ماضيه؛ فهنا ــ بتعبيره ــ "قلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع" (ص ٧)، وهنا يمكنه أن يستعيد ــ وسوف يفعل ذلك ــ عالمه القديم بما فيه من أماكن ووجوه و"ذكريات" لو قيض لها "أن تكتب لكانت عجبا حقا" ــ وكثير من هذه الذكريات عن عالم قديم سيتناثر خلال روايته كلها. فى المقابل، ينزع حسنى علام ــ من ناحية ــ إلى الانطلاق عبر الأماكن الرحبة، يستقل سيارته "بلا هدف معين سوى رغبته الأبدية فى التجوال والسرعة" (ص ٩٨)، ويرى أن السرعة (...) تنعش القلب فتنفض عنه الخمول والملال" (انظر الرواية، ص ١١٤). يجوب الإسكندرية على اتساعها قائلا: "ما أضيق الإسكندرية فى عينى سيارة مجنونة. إنى أمرق فيها كالهواء لكنها انقلبت علبة سردين" (ص ١٢٥)، ويخاطب نفسه، بأكثر من طريقة وفى أكثر من سياق: "يجب أن تتحرك" (انظر مثلا الرواية، ص ١٢٩)، يغادر البنسيون "مدفوعا برغبة حامية فى مسح الإسكندرية بالطول والعرض" (ص ١٣٠)..إلخ، كما أنه ينزع ــ من ناحية أخرى ــ إلى الانفصال عن الماضى الذى عاشه، وعن مكانه القديم. يقول بتصميم عن طنطا التى أتى منها: "لن أعود إليك ياطنطا (...) فلتذهبى بذكرياتك إلى الجحيم" (ص ٩٨)، ويمتد إحساسه هذا بالماضى ليلون إحساسه بمن يرى من "القادمين" من هذا الماضى، كبار السن؛ فيستشعر "شيخوخة كريهة" فى "قلاوون الصحافة" ــ عامر البحيرى كما يسميه (انظر الرواية، ص ١٠٠)، وإذ يجد نفسه محاطا بالمسنين يقول: "حوصرت بالعجائز" (ص ١١٩).

التضاد بين هاتين الشخصيتين يجد امتدادات أو "قرابات" له — بأشكال متنوعة ودرجات متفاوتة، لكنها ملحوظة بوضوح — في اختلافات شتى بين الشخصيات الأخرى التي تم اختيارها لتجسد — فضلا عن فراداتها الشخصية — ما يشبه تمثيلات العالم الخارجي والانتماءات المتباينة فيه؛ فمع الوفدي القديم، هناك الأجنبية العجوز التي عاشت أغلب حياتها الحافلة في الإسكندرية[٤١]، وهناك العجوز سليل أعيان قدامى دالت دولتهم، الذي انتمى — في زمن ما — إلى حزب السراي، وهناك الشيوعي الذي انصاع لنصيحة أخيه الأكبر، رجل الأمن، فانفصل وتنائى عن رفاقه، وهناك الوصولي الذي ينتمي — ظاهريا — إلى أهل الحكم الجديد فيما بعد ١٩٥٢، ثم هناك الفتاة الريفية التي هربت من عالم قريتها المكبل وأتت إلى الإسكندرية لتبدأ رحلة حياة جديدة. يتصل بهذا أن وجهات النظر التي تقدمها كل شخصية — إذ تتحول لراو من الرواة — تجسد، فيما تجسد، رؤى متعارضة فيما بينها، فضلا عن أنها متباينة على مستوى التعبير عن تصورات أو وجهات نظر — غير معلنة — عن الشخصيات الأخرى، تتناقض أحيانا مع ما هو مفصح عنه، علنا، في التعاملات التي نشهدها بين هذه الشخصيات. هكذا، مثلا، يشير منصور باهي، في روايته، إلى النزلاء الآخرين بالبنسيون بقوله: "إنهم أسرة متنافرة غريبة" (ص ١٥١)، بينما يقول عنهم سرحان البحيري — بقطع النظر عن مدى الكذب أو الصدق في عبارته: "إنه — البنسيون ومن فيه — أسرة طريفة لا يشبع الإنسان منها" (ص ١٥٢). وهكذا أيضا، يرى منصور باهي "زهرة" "المنفية الوحيدة"، الـ"مفعمة ثقة وأملا" (انظر الرواية، ص ١٦٧)، ويراها سرحان البحيري "غريبة كالكلب الضال الأمين في سعيه وراء صاحب" (انظر الرواية، ص ٢١٣).

* * *

يفرق بين هذه الشخصيات ما يفرق بينها، غير أنها تجتمع — وإن لم تنصهر — في زمكانات لقاء بعينها. وعلى هذا، فالبنسيون الذي يجمع، بداخله، بين هذه الشخصيات يسمح لكل منها، في الوقت نفسه، بأن توغل في توحدها وانفصالها[٤٥].

البنسيون نفسه موضوع لتجسيد الانفصال والتباين بين هذه الشخصيات.

فالبنسيون، لعامر وجدي، مكان مثقل بتاريخ ممتد (انظر الرواية، ص ٢٠)، ومأوى حافل بالذكريات، مقرون دائما بصاحبته ماريانا. يتذكره فيتذكرها، ويقول إنه "معقلها التاريخي" (ص ٨). والبنسيون، لسرحان البحيري — في وقت ما، ولـ"غرض" ما من أغراضه المتغيرة — يلوح سجنا لولا أن فيه زهرة (انظر الرواية، ص ٢٢٥)، لذلك يحلم بمسكن بعيد عنه، يخلو من المتطفلين الثقلاء (انظر الرواية، ص ٢٢٣)، ثم يلوح له في حين آخر "سوقا" (ص ٢٢٦). والبنسيون لماريانا مكان ألفة وعمل وانتماء، في آن معا. تقول عنه: "بيتي" (ص ١٩١). بالإضافة إلى ذلك كله، يمثل البنسيون أحيانا موضعا للتعبير عن أكثر من وجهة

نظر؛ يقول عامر وجدى، الذى يحيا ماضيه فى حاضره: "ـ مدخل البنسيون هو هو لم يتغير"، فترد عليه ماريانا محتجة ملوحة بيدها بفخار: "ـ بل تجدد وطلى مرات، وعندك أشياء جديدة كالنجفة والبارفان والراديو" (ص ٩).

على الرغم من أن اختيار بعض الشخصيات هذا البنسيون الصغير للإقامة فيه يتصل بسبب من أسباب البحث عن "جو عائلى" ما (فيما يتصور عامر وجدى ـ انظر ص ٩١)، أو الرغبة فى الائتناس بالآخرين وتجنب وحشة الشقق المؤجرة داخل البلد (فيما يرى منصور باهى ـ انظر ص ١٥٣)، أو النزوع للانتماء إلى "أسرة واحدة" (فيما يقول حسنى علام ـ انظر ص ٩٩)، فإن حياة الشخصيات الفعلية داخل البنسيون لا تتحقق فيها الأهداف من هذه الاختيارات، فحجرات هذا البنسيون تشبه "قواقع" (وهذا تعبير ينتمى إلى عامر وجدى) تنغلق على ساكنيها فى أغلب الأوقات، خصوصا فى زمن الشتاء الذى يحتوى أحداث الرواية، والذى يشهد، فى بعض أيامه، "شدة البرد وثورة الرياح وانهلال المطر"؛ يقول عامر وجدى: "كانت أياما فظيعة فانطوينا على أنفسنا فى الحجرات، ولكن الجو لم يكف عن مهاجمتنا فى قواقعنا" (ص ٧٩)، ويشير منصور باهى إلى معنى قريب: ".. وأنا منفرد بنفسى فى الحجرة المغلقة. كان المطر يهطل" (ص ١٧٤). لعل زهرة، وإلى حد ما ماريانا، هما الوحيدتان اللتان يمكنهما التحرك بين هذه القواقع المغلقة، والدخول ـ بحكم عملهما وصلاتهما بالنزلاء ـ إلى تلك الحجرات. ولكن حتى زهرة نفسها، عند توعكها، "تعتكف" "فى حجرتها" ـ فيما تقول ماريانا (ص ١٢٩).

داخل البنسيون، وخارج قواقع حجراته، تلتقى شخصيات نزلائه فى نقاط تقاطع زمنى/مكانى محددة: مائدة الإفطار (انظر الرواية، ص ٩٤ و١٥١)، والطرقة (انظر الرواية، ص ١٠٨)، والصالة (انظر الرواية، ص ٢٠٠)، والمصعد (انظر الرواية، ص ٩٧)، وإن لم تكن هذه النقاط ـ باستثناء مائدة الإفطار ـ مرتبطة بأوقات ثابتة يتحقق اللقاء خلالها. وبجانب هذه النقاط هناك "المدخل" الذى يمثل زمكان لقاء مهما وأساسيا بالرواية، فيه كنبة الأبنوس تحت تمثال العذراء حيث تستقبل ماريانا نزلاءها وتقضى أغلب وقتها، وفيه "مجلس الأصيل" ـ لاحظ الاقتران الزمنى المكانى ـ مع الراديو (انظر الرواية، ص ١٣٤). والملاحظ أن هذا المدخل، بدوره، يخضع للقانون الذى تخضع له علاقات الشخصيات جميعا فى الرواية: التجاور مع الانفصال، أو التقارب دون انصهار حقيقى. إن المجلس الذى يجمع فى هذا المدخل بين من يجمع، يفرق أيضا بين من يفرق. يقول ـ مثلا ـ منصور باهى: "كان يجلس معى فى المدخل عامر وجدى والمدام ولكنى لم أسمع من حديثهما إلا وشًا" (ص ١٨٧). يتصل بهذا أن "السهرة" التى أعدت لها ماريانا عدتها، حيث سيجلس الجميع فى المدخل يأكلون ويشربون ويستمتعون بحفل أم كلثوم، لا تتحول ـ أبدا ـ إلى زمكان احتفالى حقيقى، ينتفى فيه التوحد وتنصهر خلاله الشخصيات فى علاقات حميمة. سوف يقول عن هذه السهرة فى هذا المجلس

حسنى علام:"ليلة أم كلثوم (...) أكلنا وشـربنا وضـحكنا" (ص ١٠٢)، ويفـصح سرحان البحيرى عن تفضيله المشاركة فى "السهرة فى أسرة البنسيون لأوثـق — بكلماته — علاقاتى بأفرادها" (ص ٢٣٠)، ويقول منصور باهى عن هذه الـسهرة: "ليلة أم كلثوم، ليلة الخمر والطرب، فيها تزحزح النقاب عن أشـياء مـن خبايـا النفوس" (ص ١٥٣). ولكن، على الرغم من الضحك، وكشف النقاب عـن أشـياء "من" — وليس عن "كل" — خبايا النفوس، فلن تتوثق العلاقـات بـين المـشاركين المحتفلين، ستظل هناك مسافات فاصلة قائمة فيما بيـنهم (بـل سـيغادر بعـضهم المجلس)، وسوف يعبر حسنى علام عن عدم اكتمال التواصل هذا: "..ورغـم أن الويسكى صهرنا فى بوتقة ألفة حميمة إلا أننى شعرت بأنها عابرة، وستظل عابرة. لن تقوم صداقة حقيقية بينى وبين سرحان البحيرى أو منـصور. مـودة عـابرة ستمضى كما مضت البنت التى التقطتها من بوفيه مترو" (ص ١٠٣).

(٣ — ٢)

أما فى (المرايا)، فتمتد زمكانات اللقاء عبر فترة زمنية طويلة، تقطعها رحلـة الراوى المتكلم من الطفولة إلى الكهولة، خلال أماكن شتى متنوعة، تترامى عبـر القاهرة والإسكندرية، وإن برز من بين هذه الزمكانات عدد محدود من المفـردات الزمكانية الأساسية الثابتة، وأهمها "العباسية" "أيام أن كانت حقولا" (انظر الروايـة، ص ١٥، ٦٩، مثلا)، ثم زمكانان متمثلان فى صالونين ثقافيين، عرفهما الـراوى وتردد إليهما كثيرا فى الماضى ولا يزال يتردد إليهما "حتى اليوم" — فـى زمـن الرواية الراهن (انظر الرواية، ص ٤). وخلال هذه المفردات الزمكانيـة جميعـا، الثابت منها وغير الثابت، تعرض الرواية لحشد كبير من الشخصيات التى عرفهـا الراوى، أو ارتبط بها أو ارتبطت به، خلال هذه الأصرة أو تلك. وهذه الشخصيات جميعا تلتقى — فى نقاط مكانية وزمنية محددة — لتفترق مرة أخرى، فـى شـبكة معقدة تنبنى على نوع من المراوحة بين المركزية والتبعثر، كما أن تنـاول هـذه الشخصيات، بالرواية، يخضع لتنظيم أبجدى تعاد خلاله صياغة التراتـب الزمنـى والمكانى فى حيوات تلك الشخصيات وفى علاقتها بالراوى أو علاقة الراوى بهـا، وإن لاح — من ناحية أخرى — بعض التراتب الزمنى، السيرى البيوجرافى تقريبا، فى تناول الراوى لكل شخصية من الشخصيات.

* * *

مع العباسية التى انتمى إليها الراوى طفلا (والتى كثيرا ما تستعاد ملامحها فـى عهد قديم لها — أيام أن كان يشملها الهدوء وتحفها الحقول — بمـوازاة اسـتعادات

طفولة الراوى نفسها)، فهناك صالون الدكتور ماهر عبد الكريم وصالون "جاد أبو العلا" ومكتب سالم جبر، وكلها تمثل مفردات زمكانية أساسية متكررة بالرواية.

يشير الراوى إلى صالون الدكتور ماهر عبد الكريم إشارة ذات طابع زمكانى واضح: "الصالون العتيد"، ويؤكد أنه تردد ولا يزال يتردد إليه "وإن تغير مكانه وزمنه" (انظر الرواية، ص ٤). كان مكانه الأول ذلك القصر "القديم بالمنيرة" ملتقى أهل العلم والأدب و"ما أكثر الذين عرفتهم" فى هذا الصالون (انظر ص ٢٨٢). وفى حديثه عن أغلب الشخصيات التى التقاها الراوى تتكرر الإشارات إلى هذا الصالون أو إلى مكتب سالم جبر: "وقد التقيت عبده البسيونى (...) فى صالون الدكتور ماهر عبد الكريم" (ص ٤٧)، "قدمته إلى مجلس سالم جبر (...) وصالون الدكتور ماهر عبد الكريم" (ص ٨٥)، "وعاد زهير كامل للظهور فى مجالسه المفضلة كصالون الدكتور ماهر عبد الكريم ومكتب سالم جبر" (ص ١٠٢)، "والتقيت (...) بالدكتور محمود فى صالون الدكتور ماهر عبد الكريم بالمنيرة" (ص ٢٩٢)، "تعرفت به وأنا طالب بالجامعة فى صالون الدكتور ماهر عبد الكريم" (ص ١١٣).. إلخ.

* * *

وإلى جانب هذه المفردات الزمكانية شبه الثابتة، التى تتم خلالها لقاءات الراوى وشخصيات الرواية، هناك عدد من مفردات اللقاء الزمكانية الأخرى التى تمثل نقاط التقاء عابر بين الراوى والشخصيات. من هذه المفردات ما يتصل **بلقاءات متوقعة** تحدث خلال أوقات قصيرة، ومن هذه المفردات ما يرتبط **بلقاءات غير متوقعة**، تتم مصادفة، بشكل عرضى، وهذا النوع الأخير من الإشارات هو الأكثر حضورا فى الرواية.

من اللقاءات المتوقعة التى تعقد فى أماكن وأزمنة محددة، يقول الراوى، مثلا: "كان التليفون واسطة التعارف بين أمانى محمد وبينى (...) وتم اللقاء فى استراحة الهرم فى أواخر ربيع عام ١٩٦٥" (ص ٢٤، وانظر أيضا ص ٨٢)، "وقالت [ثريا رأفت]: ــ ليكن يوم الاثنين، العاشرة صباحا، بحديقة الحيوان" (ص ٥٠)، "وفى مساء الأربعاء من كل أسبوع ــ فى العطلة السنوية ــ كان يدعونا إلى بيته (...) حيث يقام ذكر فى الفناء" (ص ١٣٠).. إلخ.

ومن اللقاءات التى تتحقق "مصادفة"، دونما إعداد، خلال نقاط زمانية مكانية "عشوائية" يتقاطع خلالها طريق الراوى وطريق الشخصية، نجد إشارات عدة: "فى صيف ذلك العام قابلت الدكتور (...) فى كازينو الأنفوشى بالإسكندرية" (ص ٨)، فى يوم من عام ١٩٥٣ صادفته أمام الباب الأخضر بحى الحسين" (ص ١٢)، "فى أوائل عام ١٩٧٠ رأيته ــ من بعيد ــ سائرا فى ميدان طلعت حرب" (ص ٢٣)،

"وربما مرت أعوام دون لقاء على الإطلاق. أو يقع لقاء مصادفة في مقهى الفيشاوى" (ص ١٣٥، وانظر أيضا ص ٢١٦ و ٢٩٥)، "وقابلني الأستاذ طنطاوى إسماعيل في الممشى خارج السكرتارية فاستوقفني متجهما" (ص ١٣٩)، "التقينا مرة أخرى ونحن سائران إلى الكلية فتصافحنا" (ص ١٩٠)، "وقابلته بعد ذلك بعام أو نحوه أمام بار الأنجلو فتصافحنا بحرارة" (ص ٢٠٧)، "ومر على ذلك عشرون عاما حتى لقيت عبدة مصادفة في ميدان التحرير" (ص ٢١٤)، "ومضت أعوام فأعوام دون أن تقع عليه عيناى (...) حتى التقيت به مصادفة في كازينو حديقة الأزبكية عام ١٩٦٠" (ص ٣٠١).

يلتقى الراوى بالشخصيات التى يلتقيها، سواء باتفاق أو مصادفة، لقاءات متقطعة، تشى ـ بمنطق الرسوم الانطباعية ـ ببعض معالم مختزلة فى صلة الراوى بهذه الشخصيات، من جهة، وببعض ملامح أو قسمات دالة على عوالم تلك الشخصيات، من جهة أخرى. ففى هذه الرواية ليس هناك تناول مفصل لحياة أى شخصية خارج ما يراه الراوى منها وما يعلمه عنها، وأغلب ما يراه أو ما يعلمه نسبّى متصل بهذه اللقاءات التى تجمعه وإياها، باتفاق أو بمصادفة. وعلى الرغم من أن "المعلومات" ـ المحدودة غالبا ـ التى يقدمها الراوى عن الشخصيات يتم ترتيبها بنزوع سيرى بيوجرافى، فإنها تصطبغ بمنظور الراوى وأحكامه، أى أنها ليست مجردة محايدة كما يفترض فى السيرة البيوجرافية الخالصة. وحضور الراوى، فى رصد عالم الشخصية، حضور مهيمن ولكنه ليس أبدا حضور الراوى الرائى العليم؛ إنه يتوقف عند لقاءات فى نقاط زمانية ومكانية جمعته بهذه الشخصية أو تلك، وعند "ما علق بذاكرته" من هذه اللقاءات (التى ينتمى الحديث عنها إلى زمن تال لانتهاء زمن الوقائع جميعا)، ولا ينفصل هذا كله عن تقديم بعض "الانطباعات" الخالصة التى يقدمها الراوى عن الشخصيات، بما لا ينفى أن هذه الشخصيات كان يمكن أن تثير انطباعات أخرى لو أتيح النظر إليها من مواقع أخرى.

خلال هذا المنحى من النزوع السيرى البيوجرافى، خصوصا مع الشخصيات التى عرفها الراوى لفترة طويلة، قد تمتد من الطفولة إلى الكهولة، تلوح مفردات زمكانية بعينها تختزل الزمن الطويل الذى قطعه الراوى كما قطعته هذه الشخصيات والأماكن التى شهدت تجاربهم، وكلها تمثل "محطات" فى رحلة (قل أيضا: فى سيرة) الراوى وتلك الشخصيات. فبجانب اللهو والتجارب الأولى فى بعض أماكن "العباسية" فى زمنها القديم، هناك "فناء المدرسة" الذى يمثل ساحة التقاء مقترنة بسنوات باكرة فى أعمار الشخصيات والراوى، وفى هذا الفناء يتجاور دائما اللهو واللعب (انظر الرواية ص ٣٨ مثلا) مع بدايات تشكل الوعى السياسى (انظر الرواية ص ٣٤ وص ٣٩ مثلا)، ثم هناك "بيت الدعارة" الذى يمثل ـ لعدد من الشخصيات ـ مفردة زمكانية تختزل تجربة الانتقال من الطفولة إلى المراهقة،

شارة على التحول من عالم البراءة الغفل إلى عـــالم الرجولـــة (انظـــر الروايـــة، صفحات: ١٥، ١٧، ١٨)، وهناك مفردة زمكانية، متنوعة الأشكال، تمثل انتقـــالا آخر نحو الاستقرار والجنس المنظّم، وتتمثل فى حفل الزواج (انظر الروايـــة، ص ٢٠٣ مثلا)، ثم هناك، أخيرا، مفردة متنوعة الأوجه تومئ إلـــى تجربـــة ســـرير المرض أو الموت (انظر الرواية، ص ١٠٨).

تجتاز الشخصيات والراوى هذه المفردات الزمكانية وتتنقل بينها خلال الـــزمن الذى يمضى، والذى يلوح ــ فى الرواية ــ عنصرا أساسيا تمامـــا فـــى صـــياغة تجارب الجميع؛ لا بمعناه الذى لاحظناه فى "الثلاثية"؛ حيث بدت تغيـــرات الـــزمن مقرونة بحس الفجيعة وبحس الخلاص منها، معا؛ أى مقرونة بما يأتى به الـــزمن من آلام وبما يجلبه من نسيان وسلوى، فى أن (الأمر يجعل من هذا الـــزمن ســـما وترياقا على حد سواء)، ولا بمعناه الذى يمكن ملاحظته فى رواية (قشتمر)؛ حيث يسمعنا الزمن صلصلة عجلاته بوضوح، وإنما بمعنى يجعل هذا الزمن ــ هنـــا ــ شبيها بـــ"مصفاة" تمر خلالها ــ بانسياب وبهدوء ــ تجارب الشخصيات والراوى، واللقاءات التى نسجت شبكة الروابط بينهم جميعا، ثم ما بقى من هذا كله مختزلا فى مجموعة من الصور التى ظلت ماثلة فى ذاكرة ما، ترى ــ الآن ــ ذاتها فى مرايا أولئك الذين التقتهم فى مسار حياتها السابق، وترى هؤلاء في مرآة ذاتها أيضا.

هوامش الفصل الرابع

١ ــ انظر: ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان)، سبق ذكره، ص ٢٢١.
٢ ــ المرجع السابق، ص ٢٣١.
٣ ــ نفسه، ص ٢٤.
٤ ــ نفسه ص ٢٣.
٥ ــ نفسه، ص ٢٣.
٦ ــ نفسه، ص ص ٢٢، ٢٣.
٧ ــ نفسه، ص ٢٤ وانظر ما قبلها.
٨ ــ نفسه، ص ص٢٢٧، ٢٢٨.

٩ ــ ينتمي زمن المحاكمة المرجعي إلى ما بعد موت السادات. ولكن زمنها، من حيث هي حدث يستغرق مدة بعينها، غير محدد تماما.

١٠ ــ انظر الحكاية في: جوستاف لوفيفر[ترجمة إلى الفرنسية]، (روايات وقصص مصرية)، ترجمها إلى العربية د.أنور عبد العزيز، سلسلة الألف كتاب ٦٦، القاهرة، ١٩٦٢.

١١ ــ يقول فاروق عبد القادر إن عنوان الرواية قد تغير، فى طبعتها الأولى، من "القاهرة الجديدة" إلى "فضيحة فى القاهرة" باقتراح من إحسان عبد القدوس على الأرجح (انظر كتابه "فى الرواية العربية"، سبق ذكره، ص ٤). وقد سألنا ــ نحن أصدقاء الأستاذ نجيب محفوظ ــ عن هذا فحسم ذلك الترجيح إذ أكد أن يوسف السباعى، وليس إحسان عبد القدوس، هو صاحب الاقتراح. وارتباط ذاك العنوان بمركز الثقل المرجأ الذى أشرنا إليه لا يعنى أنه العنوان الأنسب للرواية.

١٢ ــ انظر: إبراهيم فتحى، (العالم الروائى عند نجيب محفوظ)، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٩.

١٣ ــ فى هذا السياق تلاحظ د. فاطمة موسى أن الزمان الذى تقطعه وقائع الرواية محصور فى "فترة قصيرة لا تزيد على ثلاثة أشهر"، "ولكن الماضى ماثل فى الرواية دائما".

انظر كتابها: (نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩، ص ١٥٢.

١٤ ــ قريبا من هذا السياق يشير محمود أمين العالم إلى أن بنسيون ميرامار "مسكن فوق أرض مصرية. ولكنه مازال يدار بأيد غير مصرية". انظر كتابه: (تأملات فى عالم نجيب محفوظ)، سبق ذكره، ص ١٢٩.

١٥ ــ فى هذا السياق يشير د. صبرى حافظ إلى "انفصال" الشخصيات الرئيسية فى هذه الرواية ، و"دوران كل منها فى فلكها الخاص".

انظر دراسته: "ميرامار.. تراجيديا السقوط والضياع"، مجلة "المجلة"، ع ١٢٦، القاهرة، يوليو ١٩٦٧، ومنشورة فى: (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات)، سبق ذكره. انظر ص ٣٥٥.

الفصل الخامس
زمكان العتبة

(١)

يتصل زمكان العتبة، كما أشرنا، بزمكان الطريق وزمكـــان اللقـــاء. وزمكـــان العتبة، مثله مثل زمكان اللقاء، مثقل بكثافة انفعالية. ويشير ميخائيل باختين إلى أن الامتلاء الأكثر جوهرية فى زمكان العتبة "يتمثل فى زمكان الأزمة والانعطاف فى مجرى الحياة. إن كلمة "عتبة" قد اكتسبت فى حياة الكلام (إلى جانب معناها الفعلى) معنى استعاريا، واقترنت بلحظة الانعطاف فى الحياة، الأزمة، القرار الذى يغيـــر مجرى الحياة (أو التردد، الخوف من تجاوز العتبة). إن زمكان العتبة دائما مجازى ورمزى فى الأدب فى شكل مكشوف حينا وضمنى فى الأعم الأغلب"[١].

هناك، فيما يرى باختين، زمكانات متاخمة للعتبة، تنبنى على مفردات مكانية من مثل: الدرج، والمدخل، والممر. كما أن هناك زمكانات "مكمِّلة" للعتبة، مثل الشارع والساحة، وكل هذه الزمكانات تلعب دورا مهما فى بعض الأعمال الروائية، ومنها أعمال دستويوفسكى التى تعد فيها هذه المفردات المكانية "أماكن الفعل الرئيـــسية"؛ "الأماكن التى تتم فيها أحداث الأزمات والسقوط والانبعاث والتجـــدد والاستبـــصار والقرارات التى تغير حياة الإنسان كلها. الزمن فى هذا الزمكان هو فـــى الحقيقـــة لحظة لا ديمومة لها"[٢].

ويتصل هذا التوقف عند اللحظات الأساسية الفاصلة، وحدها؛ لحظات الانعطاف والأزمة، بمنحى تصوير الحياة على أساس الاحتفاء بما فيها من تحول. هنا نـــشهد "كيف يصير الإنسان إنسانا آخر (...) هنا لا وجود للصيرورة بالمعنى الدقيق، بـــل هنا أزمة وتحول"، لا توقف هنا عند تفاصيل الحياة "البيوجرافية (...). ما يـــصوَّر فى هذا النمط الأزمتي (...) هو لحظة أو لحظتان تقرران مصير الحياة الإنـــسانية وتحددان طابعها كله"[٣].

وفى مواجهة زمكان العتبة، المهيمن فى أعمال دستويوفسكى، يشير باختين إلى زمكان مقابل، يمكن ملاحظته فى مؤلفات تولستوى، مرتبط بمجرى الزمن السيرى البيوجرافى "الذى يجرى فى الفسحات الداخلية لبيوت النبلاء وضيعهم". وتولستوى ـــ فيما يحلل باختين ـــ كاتب "يحب الديمومة، امتداد الزمن. ولزمكان الطبيعة بعد زمكان الزمن السيرى (...) أهمية جوهرية عند تولستوى"[٤].

وإذا كان لهذا الزمن السيرى شيئ من الحضور فى بعض روايـــات محفـــوظ ("الثلاثية" و"حديث الصباح والمساء"، بشكل خـــاص)، فـــإن لـــزمن الانعطـــاف والتحول، ممثلا فى العتبة وزمكانها، أيضا، تمثلات لافتة فى مجموعة من المواقف الأساسية المرتبطة بشخصيات متنوعة فى عدد من روايات نجيب محفوظ الأخرى.

(٢ ـ ١)

يتخذ زمكان العتبة فى روايات نجيب محفوظ أشكالا متنوعة، تعبيرا عن تنــوع عوالم هذه الروايات وتباين التجارب التى يتصل بها هذا الزمكان، فى أن. قد تتجسد العتبة حدا فاصلا بين عالمين، زمكانين، يتم اجتيازها ــ طوعا أو كرها ــ فيتحقق الانتقال من عالم إلى عالم آخر مغاير وربما مناقض. وقد تنفتح العتبة على عــالم مأمول، أو تمثل درجة من درجات سلم الصعود الذى تختــار الشخــصية قــرار ارتقائه، بقطع النظر ــ غالبا ــ عن حكم الآخرين الأخلاقى على هذا الصعود. وقد ينتمى بعض المجتازين والمجتازات إلى العالم الذى تنفتح عليه العتبة التى اجتازوها واجتزنها، وقد يظل بعضهم وبعضهن منتمين أو منتميات إلى عالم ما قبل عبــور هذه العتبة، يواجهون أو يكابدون، يواجهن أو يكابدن، الرغبة فى ــ والحنين إلى ــ العودة مرة أخرى إلى العالم القديم، وأحيانا يتحقق العبور مرة جديدة فــى اتجــاه العودة إلى ذلك العالم. قد يعبر البعض العتبة بيسر أو بمشقة، وقد يعجز البعض عن عبورها؛ يقفون إزاءها خائفين مرتبكين أو مترددين أو غير قادرين على اجتيازها، أو موزَّعين، فى اللحظة الواحدة، بين عالمين يرنون إليهما معا، فى تلك اللحظــة الواحدة نفسها: عالم ما قبل العتبة، زمنا ومكانا، وعالم ما بعدها، مكانا وزمنا.

(٢ ـ ٢)

فى رواية (زقاق المدق)، بعالمها شبه المعزول عما يحيط بالزقاق من "مسارب الدنيا"، تلوح العتبة مرتبطة لا ببيت محدد، بعينه، ولكن بالحدود الفاصلة بين الزقاق كله ــ بوصفه بيتا ــ وبين العالم الخارجى الذى يترامى بعيدا عن الزقــاق وعــن امتداده داخل حدود القطاع الشرقى القديم من المدينة، بأكمله.

تمثل حميدة، كما لاحظنا، وإلى حد ما حسين كرشة، نموذج التمرد على عــالم الزقاق والتوق إلى الخروج منه إلى العالم "الرحب" فــى تــصورهما°. لا تتوقــف الراوية كثيرا عند فعل خروج حميدة المتكرر المعتاد من الزقاق (يرصد الــراوى، مثلا، رحلة حميدة اليومية للتنزه خارج الزقاق، دونما إيماء إلــى أن هنــاك شــيئا استثنائيا، غير مألوف، فى هذا الخروج). لكن الرواية تتوقف بطريقة مختلفة عنــد خروجها "الحاسم" من الزقاق، أى عند فعل الخروج الأخير المبنىّ على قرار بعدم العودة إلى الزقاق مرة أخرى. وفى هذا الخروج الأخير لا تتمثل "العتبة" فى حدود الزقاق التى تتصل بامتدادات فى أماكن تنتمى إلى العالم نفسه داخل حدود القطــاع الشرقى القديم من المدينة، وإنما تتمثل فى "باب التاكسى" الذى سيقل حميدة إلى ذلك العالم الآخر، الغامض الغريب، المنطوى على غواية الترف والنعيم واللذة، الواقــع هناك فى ذلك الجزء الآخر الحديث من المدينة. من هنا نلاحظ نبرة عادية، تقريبا،

فى إشارة الراوى إلى خروج حميدة للمرة الأخيرة من بيتها: "وغادرت البيت تلوح فى وجهها أمارات الجد والاهتمام، وقطعت المدق لآخر مرة لا تلوى على شئ" (ص ٢٠١). لا تخلو هذه النبرة من حيدة، ولا تومئ إلى خطورة الفعل الحاسم الذى شرعت حميدة فى القيام به. بينما إشارة الراوى إلى باب التاكسى الذى ستعبره حميدة تشى بنبرة أخرى تختزل تلك المعانى التى تتصل باجتياز العتبة من حيث هى حد فاصل بين عالمين: "وسمعته [فرج] ينادى التاكسى، وجاءت السيارة ففتح لها الباب، ورفعت قدمها لتصعد إليها، ففصلت هذه الحركة بين حياتين" (انظر الرواية، ص ٢٠٢).

العتبة التى تمثل حدا فاصلا بين حياتين، بهذا المعنى، قائمة بوضوح أيضا فى رواية (أولاد حارتنا)[٦]، وإن ارتبط اجتيازها لا باختيار الشخصية التى تجتازها وإنما بفعل طرد، من الداخل إلى الخارج، يمثل إرادة أخرى غير إرادة الشخصية، هى إرادة صاحب البيت الكبير، المهيمن، المثيب المعاقب، القادر ــ من ثم ــ على أن يدفع بمن يشاء إلى خارج حدود بيته؛ إلى ما وراء عتبته، أى ــ بالضبط ــ إلى ما هو واقع خارج نطاق الأمن، والدعة، والحياة الرخية، والحماية، والمتعة، بل خارج دائرة العالم المأهول كله. إن اجتياز الباب، عبور عتبته، فى (أولاد حارتنا)، ليس رهنا بقرار ولكنه انصياع لقرار. وكل من اجتاز ذلك الباب؛ تخطى تلك العتبة، إنما فعل ذلك وهو يكابد ما يكابد من إحساس بالحسرة والقهر، ولن يتوقف هذا الإحساس أبدا فيما بعد اجتياز العتبة، كما لن يكف التوق إلى عبورها مرة أخرى باتجاه العودة إلى الداخل (مثل هذا المنحى نجد موازيا له، مبكرا، فى رواية "الثلاثية"، مع تجربة أمينة التى أشرنا إليها إذ يطردها زوجها: "ولاقت وهى تعبر عتبة الباب الخارجي إلى الطريق لحظة دقيقة جف لها ريقها.. إلخ" ("بين القصرين"، ص ١٥٩). ولكن هذا الاجتياز لعتبة فصلت بين "الفردوس/الوطن" وبين "المنفى" قد انتهى ــ كما لاحظنا ــ باجتياز معكوس، أى بالعودة من "المنفى" إلى "الفردوس/الوطن" مرة أخرى).

إلى جانب باب البيت الكبير فى (أولاد حارتنا)، هناك بابان يشار إليهما كثيرا: باب الخلوة (داخل البيت الكبير) وباب بيت الناظر (خارجه). باب بيت الناظر لا يدخله سوى المقربين من أهل هذا البيت، أو من يريدهم أو يسمح لهم الناظر بأن يدخلوا بيته. وباب الخلوة ــ مثله مثل باب البيت الكبير ــ موصد دائما، محظور دخوله، مخفور بيقظة الأب الذى لا ينام. واختراق هذا الحظر يعد غالبا "فاتحة لمأساة" (وهذا تعبير يستخدمه، حرفيا، همام ابن أدهم إذ يسأله جده الجبلاوى عما يعرفه عن ذلك الباب. انظر الرواية ص ٨٨). إن الأبواب فى (أولاد حارتنا) تقترن بإيصادها، لا يغير من هذا اقتحام عرفة، فى الفصل الأخير بالرواية، باب البيت الكبير ثم باب الخلوة، ولا اجتيازه بابا ثالثا هو باب بيت الناظر (قبل، ثم بعد، أن يتحول إلى سجين داخل هذا البيت). تظل هذه الأبواب جميعا، فى رواية الراوى

التى تتخطى زمن عرفة وزمن الرواية كله، موصدة على عوالمها، وأحيانا على أسرارها، فاصلة بين عالمين: داخلها وخارجها، ويظل ـ من بين هذه الأبواب ـ باب البيت الكبير محط رجاء بأن يفتح، أو بأن تُجتاز عتبته.

(٢ ـ ٣)

الدافع الذى لا راد له إلى اجتياز عتبة ما، قائم أيضا فى روايات محفوظ التى انبنت على زمكان الطريق: (اللص والكلاب)، (الشحاذ)، (السمان والخريف)، (الطريق)، (رحلة ابن فطومة)، ولكن بصيغة تنأى عن "الأمر" أو "الطرد". والشخصيات التى خطت فى هذه الروايات الخمس تلك الخطوة الحاسمة فوق عتبات تنفتح على "طرق" متنوعة، مجتازة ذلك الحد الفاصل بين عالمين؛ ما كان وما سيكون، جميعها كانت مدفوعة فى فعل اجتيازها هذا ببواعث ما، واضحة فى حالات وغامضة فى أخرى، مفهومة أو غير مفهومة، ولكنها ـ فى هذه السياقات كلها ـ ملحّة ومسيطرة، لا قبل ـ تقريبا ـ لشخصية من هذه الشخصيات بدفعها أو مدافعتها. الانتقام أو القصاص للخيانة فى (اللص والكلاب)، وتلمُّس سبيل للعيش، بعد انقطاع مورد قديم، فضلا عن الحلم بالحرية والكرامة والسلام، فى (الطريق)، والبحث عن معنى للحياة نفسها، بعد اكتشاف أن كل سعى قد آل إلى مستنقع آسن، وبعد ذهول الرأس بدوار التساؤل حول المعنى الغائب فى (الشحاذ)، وصرعة الحب أو الرغبة فى المغامرة التى تشارف صرعة الجنون..إلخ فى (قلب الليل)، وتضافر عوامل الطرد من المكان المألوف مع إلحاح هاجس الفضول لاستكشاف عالم الحلم البعيد فى (رحلة ابن فطومة). . كلها دوافع تتنامى على مهل، أو تبزغ فجأة، داخل الشخصيات التى اندفعت إلى "طرقها" فى تلك الروايات، وكلها تسهم فى انبثاق قرارات هذه الشخصيات بتغيير مسارات حيواتها التى قطعت، وابتداء المضى فى مسارات أخرى، تقود لحيوات جد مغايرة ومختلفة.

* * *

البواعث التى تطل فجأة فتصوغ قرار اجتياز العتبة ماثلة بوضوح فى روايتى (الشحاذ) و(قلب الليل). فى الرواية الأولى يجيب عمر الحمزاوى، خلال رده على سؤال زوجه: "كيف بدأ الحال على وجه التدقيق؟"، أى كيف بدأ إحساسه بالرغبة فى التمرد على كل شئ والتخلى عن كل شئ، بأن البداية كانت مع ذلك الحوار ـ الذى أشرنا إليه ـ الذى دار مع أحد المتنازعين على قطعة أرض: "..ذهل رأسى بدوار مفاجى واختفى كل شئ.." (انظر "الشحاذ"، ص ٤٦). وفى الرواية الثانية يتحدث جعفر الراوى عن لقاء تلك الفتاة الغجرية؛ عن نظرته لها التى قلبت حياته، فى لحظة؛ انتزعته من الطريق المعبد الذى كان يسلك، والذى كان قد اختاره له

جده (الدراسة بالأزهر، الانتماء إلى "الإنسان الإلهى"، الزيجة الأمنة التى تنتظره بفتاة من أسرة فاضلة ثرية، ثروة الجد التى سوف تؤول إليه.. إلخ)، ودفعت به إلى الطريق المجهول، الحافل بما يثير القلق، ولكن أيضا المانح القيمة الأهم: "الحرية". لقد كانت نظرة واحدة إلى عينى تلك الفتاة بمثابة حد فارق بين الطريقين، علامة حاسمة للانعطاف عن طريقه المعبّد المرسوم المأهول إلى طريق آخر مجهول سوف يستكشفه: "..نظرت إلى عينى تلك الفتاة فاقتحمنى الجنون الكامل" (انظر "قلب الليل"، ص ٥٩).

باختلاف مع هذا المنحى، فى روايات أخرى لنجيب محفوظ، يتنامى قرار اجتياز العتبة شيئا فشيئا، فيما يشبه التراكم الذى يتحقق تدريجيا فيؤدى إلى نقطة تحول أخيرة؛ وكأنه غليان الماء درجة بعد أخرى ودرجة فأخرى حتى الفوران الأخير. فى رواية (السمان والخريف) يرصد الراوى معاناة عيسى الدباغ المتصلة المتدرجة، شيئا فشيئا، إزاء انسحاب العالم من حوله ثم من تحت قدميه، ويعرض لتلك اللطمات التى تكال له لطمة بعد لطمة: فقدان الدور، فقدان العمل، فقدان الخطيبة الجميلة، التحقيق معه بتهمة ــ حقيقية ــ حول الرشاوى التى كان يتلقاها (أو الهدايا كما يسميها)، الإحساس بتهديد ما وشيك غامض.. إلخ، إلى أن يقول عيسى لأمه، بغموض، و"بصره معلق بالسحب المتراصة فى الأفق (...):

ــ إنى أفكر حقا فى هجرة القاهرة" (انظر الرواية، ص ٧٣).

فى هذا الاتجاه نفسه، نلاحظ أيضا تشكّل قرار قنديل محمد العنابى فى رواية (رحلة ابن فطومة)؛ حيث تتجاور ثم تتصاعد الأحداث التى تمزق روابطه بالوطن، مكان الإقامة والانتماء، رابطا تلو رابط، وينمو ــ شيئا فشيئا ــ نزوعه للارتحال نحو الديار المتعددة التى تنتهى إلى دار الجبل، مكان الفردوس المأمول. ومع تنامى هذا النزوع يقلّ ــ بكلماته ــ "تفكيرى فى أحزانى، وهيمنت الرحلة على حواسى"، "فنضجت الرغبة الأبدية فى الرحلة" (ص ٢٠).

قريبا من هذا الاتجاه أيضا، لكن دون تطابق معه، ذلك القرار الذى اتخذه عباس كرم يونس (رواية "أفراح القبة") بالخروج للعيش فى مكان آخر، بعيدا عن البيت الذى غدا حافلا ــ فيما يرى ــ بأسباب الدنس والكآبة. ثمة "منغصات" طاردة من هذا البيت، وثمة قوة جاذبة إلى خارجه، وثمة رغبة داخلية ــ تنمو بشكل خفى ــ فى الرحيل عنه، تترقب تبلور الدافع الذى يمكن معه أن تتحول ــ هذه الرغبة ــ لتصبح فعلا. وعندما يلوح هذا الدافع يصاغ قرار الخروج من البيت ــ اجتياز عتبته للمرة الأخيرة ــ صياغة قائمة على توازن دقيق بين ما يدفع بعباس من داخل البيت، من ناحية، وما يجتذبه من خارجه، من ناحية ثانية، وإرادته التى تستند إلى تفكير منطقى قائم على التدبر والتعقل، من ناحية ثالثة: "لكنى وقعت فى أسر الحب [دافع جاذب من خارج البيت]، وفاضت بى رغبة كامنة فى هجر البيت الملوث الكئيب [دافع طارد من داخل البيت]، فعقدت العزم على اتخاذ قرار يحول

بينى وبين التراجع ويفتح لي في الوقت ذاته طريقا جديدا.." (انظر الرواية ــ ص ١٥٤. ورغبة هجر البيت أسبق من الوقوع فى أسر الحب خلال ترتيب الوقائع بالرواية).

* * *

الطريق الجديد الذى انفتحت عليه عتبة كبرى تم اجتيازها قد ينطوى على عتبات صغرى يجب اجتيازها أيضا. قد تترى هذه العتبات الصغرى على الطريق بتراتب زمنى وتعاقب مكانى، واحدة تلو الأخرى (النموذج الواضح هنا هو رواية "رحلة ابن فطومة"؛ فبعد اجتياز العتبة الكبرى، الخروج من "دار الوطن"، سوف تترى عتبات أصغر يجب اجتيازها، مع أغلب الديار التى سوف يرتحل إليها قنديل العنابى ــ وقد تزوج فى بعضها وأنجب، أى عرف شيئا من الاستقرارالذى يجب عليه التضحية به ــ مواصلا الرحلة حتى نهايتها)، كما قد ينفتح الطريق الجديد على أكثر من عتبة واحدة، فى وقت واحد، بنوع من التزامن، بما يضع الشخصية إزاء "مفترق طرق" يجب اختيار طريق واحد من بينها، أى يجب اجتياز واحدة من العتبات التى تؤدى إلى الطرق الفرعية التى تتفرع من الطريق الكبير، أو يتفرع إليها الطريق الكبير. وتجسد رواية (الطريق) ــ كما لاحظنا ــ مثل هذا الاختيار الصعب فى حالة ذروته، أى فى حالة تحوله إلى شكل من أشكال التوزّع" الحقيقى بين أكثر من عتبة ــ عتبتين على الأقل ــ بعد اجتياز عتبة الطريق الأكبر. فكل من "إلهام" و"كريمة"، اللتين التقاهما "صابر الرحيمى" فى وقت متقارب خلال طريقه للبحث عن أبيه، تلوحان شارتين على طريقين فرعيين يتقاطعان وطريقه الأول، وتبدوان ــ بقوة واحدة تقريبا ــ قطبين يتجاذبان عواطفه وأفكاره، ويتنازعان قدرته ــ أو عدم قدرته ــ على الانفصال عن حاضره وماضيه، كما لاحظنا. أما فى رواية (اللص والكلاب)، فيصادف سعيد مهران فى طريق قصاصه عتبات لأبواب، ومن ثم لطرق، تبدو لقارئ الرواية ــ وليس لسعيد مهران نفسه ــ مهيأة متاحة للولوج، يمكن أن تقود إلى استقرار ما. ولكن سعيد مهران لا يستطيع أن يرى هذه العتبات ولا أن يفكر فى الطرق التى تؤدى إليها؛ إذ إن هذه الرؤية أو هذا التفكير يعنيان، فيما يعنيان، أن يتناسى الطريق الكبير الذى اختار واجتاز عتبته بالفعل وامتلأت حواسه بالرغبة فى المضى فيه؛ طريق انتقامه من خائنيه وتحقيق عدالته المبتغاة. ومن بين هذه العتبات/الأبواب/ الطرق الفرعية التى تبدو متاحة له، تلك التى تنفتح على عالم الشيخ على الجنيدى الذى يلوذ سعيد ببيته، وأخرى تتمثل فى نور التى يلوذ بها وببيتها أيضا. إن سعيد مهران يجتاز عتبة باب بيت الشيخ ــ والعتبة هنا تجاوز معناها الحرفى ــ ذلك الباب المفتوح دائما "كما عهده من أقصى الزمن" (ص ١٨)[٧]، يعبره بسهولة: "دفع باب الشيخ فأطاع دون مقاومة" (ص ٦٣)، وبالسهولة نفسها يجتاز باب بيت نور: "فتحت باب الشقة ثم دخلت جاذبة إياه من

ذراعه" (ص ٧٣). تدعوه نور إلى عالمها، بوضوح، كما دعاه الشيخ، بوضوح أقل، إلى عالمه. لكن سعيد لم يسمع، أبدا، صوت أية دعوة من الدعوتين، إذ إن أذنيه قد أغلقتا دون الإصغاء إلى أى صوت سوى نداء الانتقام الذى دفع به إلى الطريق الذى اجتاز عتبته (هناك عتبة أخرى قديمة كان قد اجتازها فى زمن وقائع أقدم، أسبق من فعل الخيانة، بدأ بها طريق السرقة. وتصور الرواية اجتيازه تلك العتبة بهدوء. فبعد موت أمه، ومرضها الذى أعوزه، بدأ أولى سرقاته، وباركه رءوف علوان. انظر الرواية، ص٩٠). من ثم، لا يعبر سعيد مهران هاتين العتبتين الممكنتين، إلى عالمى نور أو الشيخ، لا يلج أبدا إلى مسارين تنفتحان عليهما. إنه يجتازهما على مستوى سطحى وعابر، بوصفهما مدخلين لبيتين يلوذ بهما لواذا مؤقتا، فحسب.

(٢ ــ ٤)

فى روايات أخرى لنجيب محفوظ تتجسد العتبة "معبرا" مراوغا لصعود أشبه بالسقوط، بحيث تبدو هذه العتبة هى نفسها، فى آن، سلما ترتقى به الشخصية فى رحلة تحقيق طموحها أو تطلعها الذى طمحت إليه وتطلعت، ومنحدرا نحو مآل أخير سوف تنتهى إليه. وما يحدد كنه هذه العتبة وتوصيفها الأخير، سلما للصعود أو منحدرا، هو النظرة الكلية التى نراها ونرى معها الشخصية التى تجتازها ونرى ما تطمح إليه الشخصية تلك ووسيلتها إلى تحقيق هذا الطموح، جميعا، فى سياق أشمل يتصل، فيما يتصل، بنوع من المغزى الأخلاقى.

محجوب عبد الدائم فى رواية (القاهرة الجديدة)، وحسنين فى رواية (بداية ونهاية)، وزهيرة فى رواية (الحرافيش)، مثلا، يعبرون عتبات تنفتح على طرق اختاروها، ومضوا فيها ومضت بهم، نحو ماكانوا يتصورونه نهايات مطاف يمكن أن تتحقق عندها أحلام ما، فيها شئ من الدعة أو الاستقرار أو الهيمنة أو الحياة الرخية أو الارتقاء الطبقى والاجتماعى..إلخ (ومع هؤلاء يمكن أن ندرج، بوضوح أقل، شخصيات أخرى، مثل: إحسان فى رواية "القاهرة الجديدة"، سليمان الناجى فى رواية "الحرافيش"؛ الأولى باجتيازها ــ مع زوجها ــ عتبة شقة "البك" عشيقها، والثانى باجتيازه عتبة باب آل السمرى، التى ستقوده إلى عالم آخر فيه "نعومة الملبس ودفء المرقد (...) والستائر والوسائد والنمارق والتحف والتهاويل.. إلخ" ــ انظر "الحرافيش"، ص ١٥٣ ــ وهذا عالم مختلف عن عالم البدروم الذى انتمى إليه عاشور الناجى، وعاش فيه حياته المتقشفة التى تحولت إلى مثل أعلى للحارة كلها).

لا يتردد محجوب، ولا حسنين، ولا زهيرة، إزاء العتبات التى يجتازونها، سواء تلك العتبات "التمهيدية" الحاثة لطموحاتهم ــ إن صح التعبير ــ (وترتبط غالبا بزيارة بيوت أقارب أثرياء: انظر "القاهرة الجديدة" ص ٥٤، و"بداية ونهاية" ص

١٨٠، و"الحرافيش" ص ٣٢٧ ثم ص ٣٣٥)، أو تلك العتبات الفاصلة التى سوف يعبرونها فى سبيل تحقيق هذه الطموحات. سيجتاز محجوب، دونما تردد، العتبة التى سوف تنقله إلى شقة البك الفخمة متوهما أنها شقته (انظر "القاهرة الجديدة" ص ١٢٧)، وسيعبر حسنين عتبات عدة، تاركا دنياه القديمة خلفه (ومن ذلك عتبة "عطفة نصر الله" وعتبة "عطفة جندب"، انظر "بداية ونهاية" ص ٢٩١)، منفصلا عن عالمه الأول، وعن خطيبته الأولى.. إلخ، أما زهيرة (وقد اجتازت عتبة المسكن الذى كانت تعيش فيه مع زوجها الفقير عبد ربه الفران للمرة الأخيرة، أى بعد أن "غادرت البدروم قاذفة بالماضى فى أحضان الفناء" ــ بعبارة الراوى، انظر "الحرافيش" ص ٣٤٥) فستبدأ فى تخطى عتبات تتفتح على بيوت تمثل درجات متصاعدة فى سلم الثراء والنفوذ والسطوة، آخرها دار عزيز الناجى (انظر الرواية، ص ٣٣٧).

لكن هؤلاء جميعا سوف ينتهون إلى مصائر تجسد ما يشبه العقاب الأخلاقى على خياراتهم التى اختاروا. ينتهى محجوب إلى فضيحته الأخيرة ــ كما لاحظنا ــ وينتهى حسنين، بعد اقتياد أخته التى تحولت لعاهرة إلى قسم البوليس، إلى حيث يرتقى الجسر الذى ألقت بنفسها منه إلى النهر، مرتجيا من نفسه الشجاعة ومن الله الرحمة (انظر العبارات الأخيرة فى "بداية ونهاية")، وتنتهى زهيرة إلى حيث تتهاوى صارخة على الأرض ويسقط رأسها الجميل مهشما محطما (انظر "ملحمة الحرافيش"، ص ٣٧٨).

قريبا من العتبة التى تقود إلى مسار الصعود والسقوط، لكن بعيدا عن تلك الخيارات ثم المصائر المتصلة بتناول ذى طابع أخلاقى، تلوح العتبة التى عبرها عثمان بيومى فى رواية (حضرة المحترم)، وهى "عتبة أسهمت فى إيقاد شعلة طموحه"؛ اجتازها عندما "رضى الله عنه (...) ففتح له الباب العالى الموصل إلى الحضرة الإدارية العليا"؛ فباجتيازه تلك العتبة، عتبة باب صاحب السعادة المدير العام، التى انفتحت له عن تلك "الحجرة المترامية كميدان"، اكتملت فى مخيلته معالم حلمه المقدس ــ "الذى يجب أن يتحقق" ــ بأن "يحكم" من هذه الحجرة "ذات يوم" (انظر الرواية، ص ٧٣). وسوف يرتقى عثمان بيومى طريقه الصاعد نحو هذا الحلم، مجتازا عتبات أخرى قائمة فى هذا الطريق، أو قائمة عليه، مقتربا من زمن يتحول فيه هذا الحلم إلى حقيقة ماثلة، ولكن دانيا ــ فى الوقت نفسه ــ من مفارقته الكبرى (هل هو "سقوط" أخير؟): لقد تحقق الحلم ولكن فى زمن لم يعد بمستطاع صاحبه أن يستمتع به، لم يعد بمقدوره سوى أن يفكر فى قبر يحوز الرضا تحت الشمس.

فى بعض روايات نجيب محفوظ، أخيرا، ذلك الموقف الأخر إزاء العتبة؛ التردد أو الخوف من اجتيازها، سواء حسم هذا التردد أو لم يُحسم، وسواء تحقّق اجتياز العتبة أو لم يتحقق. ونلاحظ تنويعات على هذا الموقف فى أربع روايات: (السراب)، و(بداية ونهاية)، و"الثلاثية" و(عصر الحب). وتتصل هذه التنويعات بأبعاد ماثلة فى تجسيد العتبات التى يتم التردد إزاء اجتيازها، وفى صياغة الشخصيات التى تواجه هذا التردد، تقاومه أو تنصاع له، أو تعانيه فحسب، تنجح فى حسمه أو لا تنجح.

* * *

فى (السراب) يواجه كامل رؤبة لاظ، كما لاحظنا، حوائل شتى إزاء أية محاولة لخروجه من "البيت/الرحم" الذى اقترن به وبأمه وبالبيت جميعا. وسواء كانت محاولة اجتياز عتبة البيت متصلة برغبة أراد تحقيقها (الخروج ــ صغيرا ــ للعب مع الأطفال الآخرين، ثم الخروج ــ شابا ــ للزواج)، أو مرتبطة بضرورة، لم يخترها ولم يُردها (الخروج للدراسة ثم للعمل)، فإن هناك حائلا ما، غير مرئى، يجعل من الصعب عليه اجتياز باب البيت أو عتبته. أسهمت إرادة الأم وحرصها ــ المعلن وغير المعلن ــ على الالتصاق بابنها وعلى جعله يلتصق بها، فى تشكيل ذلك الحائل، وتكريس ذلك الوضع الذى بدا معه العالم المترامى خارج الباب، وخارج عتبته، غريباً وعدائياً ومقترناً بمعانى التهديد والنفور.

لا يجد كامل صعوبة ما فى اجتياز باب عتبة يوصله لأبيه النائى عنه فى المكان والمشاعر معا. يزوره، إذ يزوره، بوصفه مصدرا محتملا لعون مالى، فيعبر بابه دون عائق ودون معاناة، ودونما توقف أيضا: ".. فاجتزت العتبة [عتبة باب بيت الأب] بقدمين ثابتتين. وجدت نفسى فى حجرة كبيرة.. إلخ" ("السراب"، ص ١٤٤)؛ هو يعرف أن هذا محض لقاء قصير سرعان ما يؤوب منه إلى عالمه الحميم مع أمه داخل بيتهما. لكن كامل يجد الصعوبة كلها فى اجتياز تلك العتبة التى تشى بخروج حقيقى من البيت، أى بانفصال حقيقى عن أمه. قبيل زواجه، مثلا، يزور للمرة الأولى شقة أهل "رباب"، زوجته المقبلة، فيكابد وهو إزاء باب تلك الشقة ألوانا شتى من مشاعر الخوف والرهبة والخور والتردد والقلق: "وارتقيت السلم فى رهبة وخوف، متوقفا عند كل بسطة لأتمالك أنفاسى، حتى طالعنى باب الشقة المغلق فخارت قواى، ووسوست لى نفسى أن أعود، أن أفر بنفسى، أن أؤجل الزيارة الخطيرة ليوم آخر (...) وعدلت عن فكرة النزول، ووقفت مع ذلك ساكنا لا أبدى حراكا (...) ثم قرع أذنى وقع قدمين صاعدتين فتضاعف اضطرابى ولم أجد

من التقدم مناصا، وتدانيت من الباب، ورفعت يدى على زر الجــرس.." (الروايــة ص ١٨١، ولاحظ تكرار تفاصيل هذا التردد والقلق يوم زفافه ص ١٩٤).

* * *

وفى (بداية ونهاية) لا تتوقف الرواية طويلا إزاء تردد نفيسة أو خوفها وهــى تجتاز العتبة إلى الطريق الذى اندفعت فيه، أو دُفع بها إليه، نحو متعتها ثم نحو بيع جسدها. ولكن الرواية تومئ إلى هذا التردد ــ الذى تؤكد أنه كان معــذِّبا ــ بعــد حسمها له، كما تشير إلى الخوف الذى لازم خطوات الاجتياز الأخيرة.

عند ذهابها للمرة الأولى مع سلمان جابر ابن البقال إلى بيته، منساقة إلى إشباع رغبتها أكثر مما هى مدفوعة بأى شئ آخر، تجتاز نفيسة باب البيت دونما تردد أو خوف، تقريبا: "وفتح الباب (...) وهمس فى أذنها "تفضلى" فقالت بتوسل:

ــ لنعد.

فدفعها برقة (...) ودخل وراءها" (انظر الرواية، ص ١٠٣). ولكن عند ذهابها ــ الذى ستبدأ بعده فى التحول إلى عاهرة ــ إلى لقاء "محمد الفل"، صاحب الجراج الذى غازلها ــ وقد تصورها عاهرة محترفة ــ سوف تغادر نفيــسة بيتهــا إلــى "الطريق" ــ بالمعنى الحقيقى والمجازى معا ــ بعدما انتهت من ترددها وإن لم تنته من إحساسها بالخوف: "ومع أنها كانت قد انتهت من ترددها المعذب إلى نهاية، إلا أن الخوف قد ركبها وهى تخطو الخطوات الأخيرة..". "فات أوان التراجع" (انظــر الرواية، ص ١٦٤).

* * *

وفى رواية "الثلاثية" نحن، مع كمال، إزاء نوع من إرجاء قرار باجتياز عتبــة بيت تحكمه إرادة الأب المتحكم، وإزاء نوع من ارتباك فى عبور عتبة أخرى لباب آخر.

يفكر "كمال" فى أن يخرج، مرة إلى الأبد، من بيت أبيه، ولكنه لا يحــول هــذا التفكير إلى قرار حقيقى؛ إذ يرجئه إلى زمن تال، يكون فيه قادرا على أن يمتلك ما يستطيع به مواجهة أعباء الحياة مستقلا عن أبيه: "لأهاجرن من بيتك [يقول لنفــسه مخاطبا الأب] حال أقف على قدمى" ("قصر الشوق"، ص ٣٨٥). ولكنه لن يضطر إلى الانتقال من مستوى التفكير فى هذا القرار الداخلى إلــى مــستوى الفعــل؛ إذ سيتوفى الأب قبلما يستطيع هو أن "يقف على قدميه".

أما العتبة الأخرى التى يشعر كمال بالارتباك وهو يخطو فوقها، فهى عتبة بيت آل شداد، حيث محبوبته التى سيفقدها مرتين؛ بزواجها من رجل آخر ثم بموتها. وإذ يدخل كمال إلى حيث يعقد حفل زفافها، "لم يخل من ارتباك وهو يجتــاز البــاب" ("قصر الشوق"، ص ٣١٧)، وهذا الباب سيقوده إلى مشهد احتفال يلوح كأنما يحدث

فى عالم آخر، ناء، رغم أنه يضم، فيمن يضم، تلك الفتاة القريبة من مـــشاعره. لا ينتهى هذا الباب إلى عالم آخر سوف ينتقل كمال إليه، ولكنه ينتهى إلى تسليم داخلى بأن تلك الفتاة قد انتمت، للأبد، إلى عالم غير عالمه. إن هذا الباب لا ينقل كمال بين عالمين، وإنما ينتقل بين عالمين داخل كمال نفسه، إن صح التعبير.

* * *

أما فى رواية (عصر الحب)، فيتجسد نوع آخر من التردد إزاء عبـــور عتبـــة تختزل تجربة الانفصال عن زوجة غير محبوبة والتطلع إلى حبيبة نائية. فـــ"عزت" الذى يتوق إلى التحرر من زواج ساقته إليه أمه، كلية القدرة، إصلاحا لخطأ ارتكبه عندما انقاد وراء بحثه عن لذة عابرة، ينال حريته من ذلك الـــزواج، ويحـــصل ــ أخيرا ــ على ما يتصور أنها حريته التى فقدها، عندما تقول له أمه: "لك الحريـــة الكاملة فافعل ما تشاء"، ولكنه يصل إلى ذلك الموقف الذى يجسد تـــردده ــ وهـــو موقف يشير إليه الراوى على أنه متكررـــ إزاء اجتياز عتبة فاصلة: "هكذا وجـــد نفسه مع حريته ــ مرة أخرى ــ بلا عائق. وسرعان ما فتـــرت همتـــه وتحـــرك تردده. كالعادة توقف فوق العتبة. ترى من أين يزحف عليه هذا الـــشلل؟!" (انظـــر الرواية، ص ٧٧).

(٢ ــ ٦)

فى روايات أخرى لنجيب محفوظ تغدو العتبة، ومن ثم اجتيازها، مـــدخلا إلـــى جحيم حقيقية. ولعل فى خاتمة (ثرثرة فوق النيل) تمثيلا لهذا المعنى. يقترح رجب القاضى على أصدقاء العوامة، الذاهلين فى غيبوبة المخدر، أن "يخرجوا" "ليجوبـــوا الخلوات" بسيارته بعد منتصف الليل (انظر الرواية، ص١٥٠). وهم، إذ يخرجـــون من عوامتهم إلى تلك النزهة المقترحة، يجتازون ــ للمرة الأولى والأخيرة ــ عتبة ما غير مرئية تفصل بين عالمهم المغلق الذى اعتادوه فى سهرتهم اليومية، المحلقة بنشوة المخدر، المجللة بسحره وبأوهامه، وعالم آخر بات غريبا عنهم بعد أن باتوا غرباء فيه. وسوف يكون اجتيازهم تلك العتبة بمثابة انتقال حقيقى، ليس فقط إلـــى خاتمة تنهى سهرتهم، فى تلك الليلة، وإنما إلى نهاية تتمزق عندها كل الخيوط التى تنسج الرابطة التى طالما جمعتهم فى كل السهرات السابقة، والتى كـــان يمكـــن أن تجمعهم فى سهرات تالية. لقد فصل اجتيازهم باب العوامة، بضربة واحدة مباغتة، مرة وإلى الأبد، بين عالمهم الذى عرفوه وألفوه، وعالم آخر لم يعرفوه من قبل، ولم يتوقعوه أبدا.

هوامش الفصل الخامس

١ ــ انظر: ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان)، سبق ذكره، ص ٢٢٨.
٢ ــ المرجع السابق، ص ٢٢٨.
٣ ــ المرجع نفسه ص ٤٧.
٤ ــ نفسه، ص ٢٢٩.
٥ ــ تشير فوزية العشماوى إلى أن حميدة "هى المرأة الوحيدة فى زقاق المدق التى تخرج عن تقاليد الزقاق". انظر كتابها [تأليف وترجمة]: (المرأة فى أدب نجيب محفوظ ــ مظاهر تطور المرأة والمجتمع فى مصر المعاصرة من خلال نجيب محفوظ ١٩٤٥ ــ ١٩٧٦)، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ــ القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣٤. ولأن الكتاب يتوقف عند "المرأة" فحسب فقد أغفل ــ فى هذا السياق ــ "تمرد" حسين كرشة أيضا.

وعن تمرد حميدة الذى كان كامنا، وتحريك الحرب هذا التمرد بآثارها المادية والاجتماعية، انظر:

د. طه وادى، (صورة المرأة فى الرواية المصرية)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٣٢.

٦ ــ فى هذا السياق يشير د. فيصل دراج إلى أن هذه العتبة "تفصل بين النعمة والنقمة، النظام والسديم (...) العتبة حد فاصل بين زمن قادم متدهور وزمن سوى تولى لن يعود".

انظر: د. فيصل دراج، "الرواية وتأويل التاريخ، حين يصحح نجيب محفوظ رواية بأخرى"، مجلة "الكرمل"، العدد ٧٢/٧٣/ صيف ــ خريف ٢٠٠٣ ، ص ١٦١.

٧ ــ انظر تحليل د. محمود الربيعى لهذا الباب المفتوح، دلاليا، فى كتابه: (قراءة الرواية ــ نماذج من نجيب محفوظ)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٩.

الفصل السادس
زمكان الكرنفال

(١)

يتصل زمكان الكرنفال بتمثيل المكان الاحتفالى، الجماعى غالبا، وبالزمن المتحول، المغّير لكل شئ، المجدد لكل شئ.

* * *

أسس ميخائيل باختين مفهومه للكرنفال[١] على تحليل وقائع وتفاصيل "عيد الحمقى" الذى كانت تحتفل به طائفة الكاثوليك الرومان فى المسيحية بعد الصوم الكبير[٢]. وخلال هذا الاحتفال كانت تنقلب المعايير السائدة المعتادة، وتختفى الفروق والتمايزات، وتنتفى أشكال الاحترام والتبجيل والمجاملات الزائفة، ويتلاشى كل ما يفرّق ويمايز بين الناس، وتسود معان من مثل: الضحك، والألفة، والتحرر، والمرح، والتعرية، والمصارحة، وتمحى تلك الحدود التى كانت تفصل بين نمطين من الحياة عاشهما إنسان العصور الوسطى: حياة الأوامر والنواهى، والتراتبية الصارمة، والجدية الكئيبة، والخنوع والخشية، من ناحية، وحياة الكرنفال التى تتحرر من ذلك كله، وتحفل بأشكال المجون وتحطيم المواضعات وتجاوز كل الأعراف والقوانين، من ناحية أخرى.

فى عالم الكرنفال، إذن، تنتفى الحياة خارجه، أى خارج زمنه وخارج مكانه الذى كان يتمثل فى ساحة الاحتفال الجماعى. الحياة فى زمن الكرنفال تكون هى نفسها موضوع قوانينه. وفى الكرنفال، إذ تتلاشى أنماط التراتب الاجتماعى، وتمحى النواهى والـ أو "تقعيدات"، وإذ تختفى كل أشكال الهيبة والاحترام الزائف والخنوع والرعب و"كل ما يرتبط بذلك من سلوكات تنبع من التفاوت الاجتماعى أو من أى تمايز بين الناس"[٣]، و"لا تكون هناك جدية رسمية صارمة" تعزل وتفرق، بل يكون هناك "ضحك يوحّد ويربط ويحرر كل الطاقات والأفكار"[٤].. إلخ، عندها يندمج الفرد والجماعة فى وحدة وثيقة، طابعها جسمانى، لا ينفصل فيها الجسد عن بقية العالم[٥]، وخلالها يغدو المشاركون فيها مدركين جماعيتهم الجسدية المادية الشهوانية[٦].

فى هذا الاتصال الجماعى تشيَّد ــ مؤقتا، أى فى زمن الكرنفال فحسب ــ علاقات عالم جديد تنقلب فيه المعايير المتعارفة والمواضعات السائدة المألوفة، ويسود نمط حياة يحتفى بالتحول والانقلاب والتحرر والمساواة، إذ فيه "كل فرد يعتبر كفؤا لكل فرد". و"فى أعياد الكرنفال (...) كان كل شئ ينقلب رأسا على عقب، الذكى يصبح غبيا، والغنى يصبح فقيرا.. إلخ، والتخيل والحقيقة يغدوان شيئا واحدا"[٧]. إن الكرنفال، إجمالا، يتصل بنوع من الانتهاك البهيج، الضاحك الساخر المرح، للمواضعات جميعا، و"بشكل من أشكال اللعب بالقيم، حافل بالتحدى والمواجهة، وبالانقلاب والسخرية"[٨].

* * *

خلال حركة التاريخ، انتقلت المعانى والسمات الخاصة بالكرنفال من الممارسة الاجتماعية إلى الحقل الأدبى؛ فبعدما تراجعت فى أوروبا احتفالات الكرنفال وتقلصت إلى مجموعة من المشتقات الاحتفالية الصغرى، تم تمثّل معانى الكرنفال وسماته فى الأدب، فتحولت إلى تقنيات أو جماليات فنية، ومن هذه الجماليات والتقنيات يشير باختين، فيما يشير، إلى: التنوع الأسلوبى، ومزج السامى بالوضيع والجاد بالهزلى، والمحاكاة الساخرة (ويدخل فى إطارها إعادة "تمثيل" النصوص المقدسة)[٩]، والتجاورات والانقلابات غير المعتادة فى الزمن الروائى الذى تتلاشى خلاله علاقات الزمن المعتادة المتعارفة، ويتم إسقاط البعد البيوجرافى التأريخى، ويغدو الحدث مركّزا فى نقاط الأزمات والتحولات والانعطافات والكوارث. وقد لاحظ باختين فى مؤلفات دستويوفسكى (الذى تمثّل الكرنفال فى قطاع كبير من أعماله) أن "الأزمنة تتجاور بطريقتها الخاصة وتتقاطع وتتشابك (...) كما تجاورت (...) فى ساحات القرون الوسطى (...) كأنما تنبعث عند دستويوفسكى فى الشوارع والمشاهد الجماعية داخل البيوت (وفى غرف الاستقبال فى الدرجة الأولى) الساحة الكرنفالية السرية القديمة"[١٠].

وبجانب أعمال دستويوفسكى، تسرب الروح الكرنفالى إلى أعمال كتاب كثيرين بطرائق متنوعة، بما أكسب السمات الكرنفالية (التى يمكن أن تتمايز عبر تمثلاتها من كاتب لآخر، بل قد تتمايز عبر تمثلاتها عند الكاتب الواحد من عمل لآخر) ملامح متعددة: واقعية، أو شعرية، أو سنتمنتالية، أو مأساوية..إلخ. والملاحظ أن تمثّل الروح الكرنفالى فى بعض روايات نجيب محفوظ (وهو تمثّل جزئى على أية حال) ينحو هذا المنحى نفسه، بما يجعل هذا التمثل متفاوت الحضور فى الروايات التى لاح فيها، من جهة، وبما يجعله متنوع القسمات، إذ هو متعدد السياقات، فى تلك الروايات، من جهة أخرى.

(٢ ــ ١)

باستثناء روايات نجيب محفوظ التى يلوح فيها تمثّل الروح الكرنفالى واضحا، والتى سنتوقف عندها، يكاد عالم الكرنفال ــ من حيث هو مجموعة من الجماليات ــ يغيب عن روايات محفوظ الأخرى. ولهذا الغياب النسبى دلالته التى يمكن تقصى أبعادها والتماس تفسير انطلاقا من تلك الروايات نفسها: اهتمام تناولاتها بتصوير العالم السائد بمعاييره ومقاييسه، واحتفاء هذه التناولات بالزمن السيرى البيوجرافى الذى تنتظم فيه الأشياء والناس فى علاقات منطقية، تراعى خلالها الأوامر والنواهى والمواضعات، وتوقف هذه التناولات ــ فى غير سياق ــ عند حالات كثيرة تتصل بالتعبير عن اغتراب الفرد، أو توحده، وانفصاله عن الجماعة..إلخ. وإن كان بعض سمات الكرنفال يلوح ــ بشكل جزئى ــ فى عدد

كبير من روايات نجيب محفوظ، ولعل أهم هذه السمات الكرنفالية الجزئية "الضحك" الذى يتردد فى كثرة هائلة من المواقف عبر عدد كبير من هذه الروايات، حتى تلك التى نحت منحى مأساويا ما (لاحظ، هنا، مثلا، الإشارات إلى بعض جلسات القهوة التى شارك فيها أحمد عاكف مع المعلم "نونو" والمعلم "زفته" فى رواية "خان الخليلى" ــ ص ٦٥، أو لاحظ "الحوار الباسم" ــ المبطّن بمرارة ما ــ بين سعيد مهران ونور فى "اللص والكلاب" ص ١٠٠، ثم لاحظ أن هذه الإشارات وهذا الحوار مفارقان لعالمى الروايتين القاتمين).

(٢ ــ ٢)

فى روايات مثل: (السراب) و(السمان والخريف) و(الشحاذ) يلوح إمكان مجهَض ــ إن صح التعبير ــ لعالم كرنفالى ما. ثمة حالات يبزغ فيها بعض عناصر الكرنفال، فى مجموعة من المواقف، ولكن هذه العناصر لا تتضافر أو تتفاعل لتبلور حالة كرنفالية، فضلا عن أن الشخصيات التى تتناولها هذه الروايات، فى تلك المواقف، تبدو كأنما تطل على عالم الكرنفال من بعيد، ترصده من عالم آخر، تنظر إليه وتراقبه، لكنها لا تشارك فيه ولا تنفعل به.

فى (السراب) يمكن أن نلمح تلك العتبة نفسها (التى لم يستطع كامل رؤبة لاظ اجتيازها، والتى حالت دون انخراطه فى تجارب حقيقية بعيدا عن الأم والبيت، كما لاحظنا)، وهى تحول دون مشاركته فى تجربة احتفالية جماعية يجد نفسه إزاءها ويظل وحيدا فيها منفصلا عنها. يقص كامل تجربته فى "بؤرة" من "بؤر الفساد" ــ لاحظ التعبير الذى ينتمى، افتراضا، إليه ــ أخذه إليها حوذى تلبية لرغبته التى اعترته بعدما سكر فى إحدى الحانات (سيضيف الحوذى إلى هذا التعبير صفة تحاول أن تعيد صياغة دلالته: "الفساد الأصلى"). يقول كامل إنه وجد نفسه: "فى دنيا تتوهج بالأنوار كالصواريخ، وتختلط فيها أصوات الضحك بالشتم والصراخ.. إلخ"، ثم يضيف: "ولم أجد من نفسى الجرأة على التخبط وسط الجموع المعربدة، فعرجت إلى أقرب باب ودخلت" (انظر الرواية، ص ١١١). يواجه كامل، هنا، التردد نفسه الذى واجهه من قبل مرات عدة، فى مواقف متنوعة، والذى حال بينه وبين التحقق فى أى عالم جماعى، بل حال بينه وبين أن يعقد أية صداقات. وافتقاد الجرأة التى يشير إليه، فى كلماته هنا، إنما قد اكتمل بتأثير فعل زجر تكرّر ــ ومن ثم تكرَّس ــ قامت به أمه التى نجحت فى أن تنتزعه لنفسها من العالم كله، فى كل حالاته، لا من العالم فى حالة احتفاله فحسب.

فى (السمان والخريف) انفصال آخر عن إمكان آخر من إمكانات الاحتفال. إن عيسى الدباغ، المتوحد، "المهاجر داخل الوطن"، يذهب إلى "التريانون" لا ليشارك مع المشاركات والمشاركين فى الشراب والرقص، وإنما ليجلس ويشرب وحيدا فى

الظلام. وعندما يخاطبه واحد من السكارى، يقعد قريبا منه، يشعر هو بالضيق. إن هذا السكران ـ بكلمات الراوى الموازى لعيسى ـ "لم يعتقه"، "لم يتركه يستمتع بوحدته" (انظر الرواية، ص ٨٦). وفى إشارة الراوى إلى حياة "آخر الليل" فى "الأريزونا"، التى يشهدها الدباغ، فى سياق آخر بالرواية، نلاحظ تأكيدا لنأيه عن تلك الحياة التى يقاربها مكانيا فحسب ولكنه لا ينغمس فيها أبدا، إذ يظل يلازمه طيلة حضوره فيها إحساس يؤكد له أنها حياة كاذبة (انظر الرواية، ص ص ١٢٠، ١٢١).

وفى (الشحاذ) نشهد عمر الحمزاوى، أيضا، وقد انتزع منه اندفاعُه فى الطريق الذى اختاره قدرتَه على أن يشارك الآخرين والأخريات طرقهم وطرقهن، لا يملك أن يجعل طريقه يتقاطع مع طرقهم ولو فى لحظات الاحتفال. مع الشراب ومع مارجريت، فى ملهى "باريس الجديدة"، تظل الـ"حسابات" تدور برأسه الحمزاوى، لا تبرحه، وتظل العبارة تتردد وتدور بداخله: "ما أجمل الكذب، لا ضحك حقيقى" (انظر الرواية، ص ٦٣). ثم مع الشراب ومع "وردة"، فى ملهى "كابرى"، تنويع آخر على الموقف ذاته، حيث لا تختفى النظرة المتفحصة الحفية بالحسابات، ولا التفكير القلق فيما يخبئه الغيب، أى فيما سيعقب لحظة الاحتفال: "وجاءت الشمبانيا وجرى الحباب. وتبدت وردة رزينة (...) وتفحصها هو بعناية وهو يسأل الغيب عن الأمل المنشود..إلخ" (ص٧١). وفى الشقة التى سوف تجمعه بوردة، وقد جهزها للمتعة، سرعان ما ينتابه الضجر، فيكابد فى توحده ـ مع عشيقته ـ بحثه عن معناه الغائب، وسيهتف ملولا، بين الجدران، مرات عدة: "ياإلهى!" (انظر الرواية، ص ١٠٦ ثم ص ١٠٩). لقد جعله طريق بحثه عن المعنى يتساءل فى كل متعة، فى كل مشارفة لاحتفال، عن مدى دنو هذه المتعة أو تلك المشارفة من ـ أو النأى عن ـ معناه الغائب. أصبح عمر الحمزاوى منفصلا عن كل احتفال لأنه لم يعد قادرا على أن يستريح من ملاحقة عقله المؤرِّق ـ اقرأ أيضا: المؤرَّق ـ الذى تلهبه التساؤلات، بما يضع الاحتفال، ويضع العالم كله، فى موقع ناءٍ عن الحمزاوى، وبما يسمّر الحمزاوى نفسه، دائما، على حافة الاحتفال، ويحول دون الانغماس فيه. لا يكف الحمزاوى، إزاء كل متعة عن التفكير فيما ستؤول إليه بعد انطفائها، إنه يرى الرماد فى النار، ويرنو ـ وهو يشرع فى التحليق ـ إلى سقوطه من حالق! دائما يبزغ أمام عينيه، ويزيغ بصرهما، فى كل لحظة احتفالية أو غير احتفالية، وميضُ أمله المنشود المتوارى وراء غيب ماثل هناك، فيما وراء ما يمكن رؤيته، خارج الـ"هنا" وخارج "الآن". والاحتفال، بما هو حيز قائم، الآن وهنا، ليس ـ من ثم ـ إلا تجربة يراقبها الحمزاوى، من بعيد، واقفاً على حافتها؛ يتفحصها "بعناية وجدية"، باحثا فيها عن ذاته الغائبة، المستيقظة ـ بعد سبات سنوات طويلة جدا ـ متلهفا العثور على معنى مفتقد، ناء وغامض.

* * *

فى روايات أخرى لمحفوظ لا نشهد انفصالا عن العالم الاحتفالى، فحسب، بل نوعا من أنواع الارتياب فيه.

فى (القاهرة الجديدة) يلوح العالم الاحتفالى، ببعض أبعاده المتعارفة، فى رحلة اليخت إلى القناطر الخيرية التى يشارك فيها محجوب وإحسان (وليس فى الحفل الذى تقيمه السيدة إكرام نيروز، والذى ينعدم فيه كل حس احتفالى، كما تسوده المواضعات الرسمية والمجاملات الكاذبة بشكل واضح[١١]). خلال التجوال فى هذه الرحلة ثمة نبرة جادة، فى البداية، تسم مناقشات سياسية وحوارات حول الحرب وهتلر وهندنبرج وفرنسا وألمانيا وانجلترا.. إلخ، وتجلب هذه النبرة إلى زمن الاحتفال ذلك الزمن الآخر خارجه. ولكن سرعان ما تختفى تلك النبرة لتبرز تنويعات من صوت الكرنفال الخالص: "وكانت الحديقة تموج بجماعات المرتادين نساء ورجالا، بين سائرين يتضاحكون وجالسين يأكلون ويشربون، وهؤلاء وأولئك ينفثون المرح فى كل مكان (...) ويتراشقوا بالنكات بغير استئذان.. إلخ". ولكن الرواية التى تركز على عالم محجوب، سوف تتوقف عند عدم قدرته على أن يصغى لهذا الصوت الاحتفالى، وعجزه عن أن يشارك مشاركة حقيقية فيه. يظل محجوب مؤرقا بحذره وقلقه إزاء ما يمكن أن يؤول إليه هذا الموقف كله: "وسار محجوب (...) وقد بلغ به السكر وكان يتكلم ويضحك ولكنه كان متغيظا على الفتى الذى يلازم زوجته كظلها، وعلى سكره ومرحه لم يستطع أن ينسى أنه فى القناطر، فى بلده، على كثب من والديه البائسين، فجعل ينظر فيما حوله بحذر، ويقاوم جهده شعور القلق الذى ساوره" (انظر الرواية، ص ص ١٩٠، ١٩١). إن معنى الاحتفال لم يكتمل أبدا، على الأقل بالنسبة لمحجوب الذى لا يستطيع أن يمضى مطمئنا فى المرح الذى وجد نفسه فى أجوائه، ولا يستطيع أن يستسلم تماما لرغبته فى الضحك مع الضاحكين، ولا يقدر — من ثم — على أن يتخلى أبدا عما يربطه بعالم قائم فى زمن ما قبل الاحتفال (وهو، فى الوقت نفسه، عالم قائم فى المكان خارج الاحتفال). إنه، لذلك، يظل فردا مستوحدا فى عالم ينبغى فيه، ومعه، كى يغدو احتفاليا بحق، أن يذوب الفرد فى الجماعة. ولعل هذا المعنى الأخير ينبثق من الطرح الذى تأسس عليه عالم الرواية كله؛ إن محجوب لا ينتمى أبدا إلى أى أحد، ولا إلى أى شئ.. ينتمى محجوب إلى محجوب فحسب!

* * *

الانفصال عن الاحتفال والاسترابة فى عالمه قائمان، أيضا، فى رواية (عصر الحب). إن عزت — الذى قضى أغلب سنوات حياته يكابد مشاعر الحب لأنثى لم تكن، ولن تكون، أبدا له — وقد تحول إلى صاحب ملهى ليلى، يجلس ليراقب اللاهين الضاحكين، كأنما هم — أو كأنما هو — فى عالم آخر ناء، ينظر إليهم ويحدق فيهم، متشككا فى لهوهم وضحكهم: "وإنه ليرنو إلى الضاحكين بارتياب

حتى خيل إليه أن ملهاه الليلى ما هو إلا بؤرة للمجانين والتعساء" ص ١٣٣ وانظر أيضا ص ١٥٣ وما بعدها).

* * *

فى سياقات مغايرة، بروايات أخرى لنجيب محفوظ، يلوح الاحتفال قائما بكثير من ملامحه وقسماته، ولكن بغياب المشاركة الجماعية فيه!

فى (أولاد حارتنا) يبدو إدريس، وحده، هو الفرد وهو الجماعة فى احتفال لا يشارك فيه سواه — كأننا إزاء "عرض" وليس احتفالا. يحيط بإدريس فى هذا المشهد الخوف والتوجس، يشعر بهما آخرون لا نراهم ولا نسمعهم ولا نعرف عنهم الكثير. الاحتفال، هنا، يُختزَل فى محض عربدة لا تشبه سوى ذاتها، تستند إلى فرط "قوة" وفرض "سطوة" معا، وتنطوى على رغبة لا فى المشاركة مع آخرين وإنما فى العراك معهم. كان إدريس "إذا تاقت نفسه إلى العربدة مال إلى أول حانة تصادفه فتقدم له البوظة حتى يسكر، ثم ينطلق لسانه كالنافورة بأسرار أسرته وأعاجيبها (...) ثم يدخل فى قافية ليغرق فى الضحك ويغنى إذا لزم الحال ويرقص، وتتناهى مسرته إذا ختمت السهرة بمعركة" (انظر الرواية، ص ٢٠). وفيما عدا تلك الإيماءة الخاطفة للبوظة التى "تقدَّم"، وللدخول فى "قافية" غابت أطرافها الأخرى التى تشارك أو تبارز إدريس، لن نجد فى احتفال إدريس إلا إدريس وحده. شكل آخر من أشكال الانفصال عن الاحتفال؛ هنا ذهب الفرد إلى الاحتفال، ولكن غابت الجماعة!

فى (الحرافيش) ثمة احتفال آخر، يتم رصده من منظور العالم المتعقل خارجه، المنفصل عنه: "سكر عبد ربه الفران حتى مادت به أرض البوظة الثابتة" (انظر الرواية، ص ٣٤١). ثمة منظور مفارق لمنظور عبد ربه، راءٍ خارجى يراه فى احتفاله، يبصره ويبصر — فى الوقت نفسه — العالم الذى لم يعد هو ينتمى إلى مقاييسه وقوانينه؛ فخلال هذا المنظور المغاير يتم تأكيد ثبات الأرض التى يشعر بها عبد ربه وقد مادت به. يضاف إلى هذا أن الاحتفال نفسه، مع فرديته التى تومئ إلى عدم اكتماله، تناوشه، بل تقتحمه، مشاغل العالم خارجه؛ لا ينسى عبد ربه — فى نشوة السكر — آلام افتقاده وفقدانه لزهيرة الجميلة التى لفظته؛ وسوف يغنى عبد ربه ويرقص وهو يغالب رغبة فى البكاء.

* * *

فى رواية (الحرافيش) أيضا، ثم فى رواية (ليالى ألف ليلة)، يلوح الاحتفال جزءا من عالم غريب ثم غرائبى، يطل ويختفى بين "فجأتين" فى الزمن، لحظتين خاطفتين من لحظاته.

فى الرواية الأولى يدخل البوظة ـــ للمرة الأولى فى حياته، فى سن الخمسين ـــ المعلم جلال عبد الله، وقد تغير سلوكه "فيما يشبه الانهيار" (انظر الرواية، ص ٤٤٧ وص ٤٤٦). وبدخوله البوظة سيكون هناك ضحك وسخرية وتحولات مفاجئة، لكنها جميعا لا تتصل بانقلاب الكرنفال، ولا بزمنه "المغيِّر لكل شئ"، وإنما بانقلاب وتحولات سبقت الكرنفال، فى عقل ـــ أو فى جنون ـــ هذه الشخصية نفسها. وفى الرواية الثانية نحن إزاء بزوغ عالم الكرنفال وغيابه المفاجئين كجزء من معالم المنحى العجائبى الذى تنهض عليه الرواية. يجد عجر الحلاق نفسه، فى لحظة، مدعوا إلى جلسة طعام وشراب وامرأة جميلة وغناء؛ "لعب الشراب بالعقول كما لعب الوتر بالقلوب..إلخ"، ولكن عجر، فى لحظة أخرى، سوف يفيق من نومه ومن سكره، معا، وهو "يترنح برأس ثقيل" ليجد فتاة جميلة ملقاة مذبوحة بجانبه (انظر "ليالى ألف ليلة" ص ص ١٢٩: ١٣١). هكذا ينتقل ـــ فجأة ـــ من الاحتفال إلى نقيضه، من المتعة إلى الدم، ومن الرغبة فى مفردات الحياة إلى الرغبة عنها. طريق قصير فى الزمن والمكان معا، يجتاز ـــ فى قفزة واحدة ـــ عالم الاحتفال إلى ذلك العالم الآخر خارجه.

* * *

وفى رواية (ثرثرة فوق النيل) نشهد نوعا من أنواع الاحتفال، ممتدا متكررا، يتحقق خلال مشاركة تلوح ـــ من بعيد ـــ جماعية، لكنها ـــ عن قرب ـــ محض "تجمع" أفراده منعزلون، حيث تظل فى هذا الاحتفال كل شخصية ـــ على حدة ـــ محتفظة بحيزها الخاص، غائبة ومغيبة فى خيالات الحشيش، قابعة داخل قوقعتها غير المرئية. ويأتينا هذا الاحتفال متقاطعا مع مونولوج مهيمن، فردى خاص بشخصية من الشخصيات ـــ أنيس زكى ـــ مما يجعل هذا الاحتفال يبدو وقد تجرد من طاقته الجماعية، وفى النهاية نشهد تلك النهاية المأساوية التى ينتهى إليها هذا الاحتفال؛ إذ تقرر الشخصيات الخروج من عالم العوامة؛ أو من تلك القوقعة الكبيرة.

* * *

وفى رواية (الحب تحت المطر) نحن لا نرى احتفالا ولكن نشهد أفوله. ثمة إشارات إلى عالم قد فقد معناه "الآن"، فى زمن الرواية وفى الزمن المرجع معا، بعد هزيمة ١٩٦٧. فيما قبل هذا "الآن"، كانت هناك ملامح أخرى، وكان زمن آخر، وكانت تلك الأوقات الممتعة التى شاركت فيها فتيات شابات ذلك الكهل، حسنى حجازى، شرابه وفراشه ومشاهدة أفلامه السرية المثيرة (ليس هذا، بالطبع، احتفالا ولكنه جزء من البحث عن متعة، ومن تحرر وهمى موقوت). وقد آل ذلك كله إلى نهايته، فى الزمن الذى نشهده بالرواية؛ لم يعد هناك شيئ سوى لحظات وداع وكآبة

وقلق. تزور الكهل، فى حاضر الرواية، "سنية" لتشرب معه وتودع شـقته (انظـر الرواية، ص ٢٨)، وتزوره "منى زهران" وهى مكتئبة (انظر الرواية، ص ٨٨ وما بعدها)، ثم تزوره "عليات" و"قلق الدنيا والأخرة مطبـوع فـوق وجههـا" (انظـر الرواية، ص ١٥٠).

(٣ ــ ١)

الحضور الأجلى لعالم الاحتفال فى روايات نجيب محفوظ يلوح بوضـوح فـى روايته "الثلاثية"، مرتبطا بالسيد أحمد عبد الجواد وأصدقائه، ثم إلى حد مـا بابنـه ياسين. ويبدو هذا العالم الاحتفالى خلال أجزاء الرواية الثلاثة، أى عبـر المـسار الذى قطعته وقائعها، وقد خضع ــ كما خضع كل أحد وكل شئ بالرواية ــ لوطأة الزمن وسطوته؛ مرت هنا أقدام الزمن فتغير العالم الاحتفالى؛ بدت ملامح أخـرى وقد اعترت عالم الاحتفال والمحتفلين جميعا.

فى (بين القصرين)، الجزء الأول من "الثلاثية"، نحن إزاء الاحتفال فـى ذروة اكتماله، وإزاء المحتفلين فى عنفوان فورتهم الجسدية: الضحك مجلجل، والصراحة كاملة، والهموم نائية كأن لا وجود لها، والمسافة بين الواحد والجمع منتفية. وخلال ثمانى صفحات، تمثل الفصل السادس عشر بأكمله من هذه الرواية، نشهد ــ ضمن ما نشهد من حياة السيد أحمد عبد الجواد الأخرى، الـسرّية، فـى سـهراته مـع أصدقائه، خارج بيوتهم جميعا ــ تفاصيل كثيرة تمثل طقس المتعة الجماعية، التى يشارك فيها السيد ورفاقه فى بهو بيت زبيدة العالمة ورفيقاتها. وتبدو المقابلة بـين الحياة التى تنهض على هذا الطقس الاحتفالى، بتفاصيله، والحياة الجادة الـصارمة، وربما المتجهمة، التى يعيشها السيد أحمد عبد الجواد فى بيته، بتفاصـيلها أيـضا، كأنها نوع من الاستعادة الحرفية لتلك المقابلة القديمة بين وجهين للحياة التى كـان يعيشها إنسان العصور الوسطى، فيما لاحظ باختين، وكأنما يفـصل بـين هـذين الوجهين، فى هاتين الحياتين، هنا وهناك، حائط غير مرئى، خفى، لكنـه حـاجز حقيقى، راسخ الحضور.

يشير الراوى، فى بداية هذا الفصل، إلى "ما يطلق عليه بهو الحفلات ببيت زبيدة العالمة"، وهو "يتوسط الدار كالصالة" (بما يوازى ساحة الكرنفال القديم). ويتوقـف الراوى عند المحتفلين والمحتفلات، توزيعهم وتوزيعهن فى مجلس الاحتفال بهـذا البهو، واتخاذ الجميع "مجالسهم بلا كلفة كأنهم أصحاب الدار" (لاحظ رفع الكلفـة)، وتزايد تعارفهم وتقاربهم الحميم مع دوران جارية "بأقداح الـشراب"، بمـا جعـل "النفوس تستشعر حيوية مشبعة بالأريحية والمرح"، وبما أزال كل إحساس بالارتباك ويسّر الاندماج فى الطرب" (انظر الرواية، ص ٩٣). ويمضى الراوى فى رصـد إيقاع الاحتفال المتصاعد، متوقفا عند أبعاد واضحة الانتماء إلى عالم الكرنفال. من

هذه الأبعاد ــ أولا ــ إشارته إلى "الحب العضوى وحى اللحم والدم"، اللون الوحيد الذى يخبره السيد أحمد عبد الجواد من ألوان الحب (وهذا يتصل بالبعد الجسدى الذى ينهض عليه الكرنفال، حيث لا ينفصل ــ كما أشرنا ــ الجسم عن بقية العالم). ومن هذه الأبعاد الكرنفالية ــ ثانيا ــ ذلك الحوار الساخر الذى تنقلب فيه المعايير السائدة فى الحياة المعتادة؛ إذ يقول السيد إنه جاء ليتعلم "قلة الأدب"، ويؤمِّن أحد أصدقائه على قوله مخاطبا زبيدة: "الزمى طاعته ما قل أدبه"، فتتساءل بدهشة تعلنها برفع حاجبيها بينما لا أثر لها فى نفسها: "لحدّ هذا تحبون قلة الأدب!" فيجيب السيد، داعيا ربه، مضفيا بعدا مقدسا على جوّ قد أوغل فى نأيه عن المقدس والقداسة: "ــ ربنا يديمها [قلة الأدب] علينا" (ص ٩٥). ومن هذه الأبعاد ــ ثالثا ــ ذلك الضحك الذى يجلجل فى الاحتفال[٢١]، أكثر من مرة: "ولكن العالمة ذيلت الختام [ختام الغناء] بضحكة من ضحكاتها الرنانة"، "وسرعان ما ضاع الاقتراح فيما تفجر من قهقهات.."..إلخ (انظر الرواية، ص ص ٩٦، ٩٧)، ويأتى هذا الضحك موصولا بتلك النكات التى تتناثر هنا وهناك، بين لحظة وأخرى. ومن هذه الأبعاد الكرنفالية ــ رابعا ــ تلك النبرة المتهكمة التى تشيع فى تعليقات المحتفلين المنتشين بالشراب والغناء، والتى تسخر من العالم الخارجى، المألوف الرسمى، وتقوم بما كان يقوم به الكرنفال القديم، فتجعل هذا العالم الرسمى، بتمثيلات مؤسساته السياسية والدينية، يتحول وينقلب تحولات وانقلابات واضحة؛ فتغدو ساق "العالمة" اللحيمة، البيضاء الوردية "من أثر الحف والنتف" شيئا يستدعى الدعاء له: "تحيا الخلافة"!، ويحيل ثدياها الثريان المكشوفان إلى "الصدر الأعظم"، وتصيح العالمة محذرة تحذيرا ساخرا: "خفضوا أصواتكم أو يبيتنا الإنجليز فى السجن" فيهتف السيد: "أذهب معك مؤبد مع الشغل"، وتعلو أصوات أصدقائه: "لا عاش من يترككما تذهبان وحدكما" (ص ٩٨)، كما تلوح العبارات المسكوكة، المتعارفة، التى تستخدم فى سياقات جادة رزينة، خارج الاحتفال، كأنما قد أعيد صهرها وصياغتها لتتخذ دلالات أخرى مغايرة، مشبعة بجو الاحتفال الساخر الماجن؛ فإذ ينهض السيد وزبيدة، "هى كالمحمل وهو كالجمل"، ويتأهبان لدخول الحجرة التى ستشهد لقاءهما الجسدى، يزجى إليهما الجميع التهانى: "بالرفاء والبنين"، "لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد" (ص ٩٩).. إلخ. ومن هذه الأبعاد الكرنفالية ــ أخيرا ــ ما يلوح نوعا من ذوبان الفرد فى وحدة جماعية خالصة، أو اندماجه فيما يعبر عنه الراوى بقوله: "ركب النشاوى بلا كدر" (ص ٩٧)، حيث يغدو الجميع، بعبارة الراوى أيضا، "من النشوة فى سكرة عاتية ملهمة مدغدغة محرقة" (ص ٩٨)، وقد باتوا على درجة واحدة من الإحساس بالانتشاء، لا يمايز بينهم وبينهن ما يمكن أن يمايز خارج زمن الاحتفال ومكانه.

* * *

فى (بين القصرين)، أيضا، سوف يتأكد حضور هذا العالم الاحتفالى نفسه، وهذا التضاد بينه وبين نمط الحياة الآخر الذى يحياه ــ معه ــ السيد أحمد عبد الجــواد، ولكن يتحقق هذا خلال منظور مغاير، يرنو إلى الاحتفال من خارجه. تقود "زنوبة" ياسين، ابن السيد أحمد عبد الجواد، إلى حيث يستطيع أن يرى المحتفلــين دون أن يروه، مؤكدة ــ من البداية ــ تلك المسافة التى تمايز بين حياة السيد فــى الــدكان بالنهار، حيث "يرى مثالا للجد والوقار"، وحياته بالليل هنا فى بهو زبيدة العالمــة: "فالجد جد واللهو لهو، وساعة لربك وساعة لقلبك" (انظــر الروايــة، ص ٢٣٧). وسوف يشاهد ياسين، فى دقيقتين فحسب من الزمن، "عمرا كــاملا ملخــصا فــى صورة كمن يرى فى حلم هنيهة صورة جامعة لأحداث يستغرق وقوعها فى عــالم الحقيقة أعواما"، سيشهد الوجه الآخر، المفارق، لأبيه؛ يراه "لكن لا كما تعــود أن يراه" وإنما كما هو فى حياته التى يجد نفسه فيها، بوجهه "الضاحك المتألق الريــان بالود والصفاء"، و"الدفّ بين يديه يرعش باعثا شخشخته الراقصة.. إلخ" (انظر "بين القصرين"، ص ٢٣٨).

* * *

بالانتقال إلى (قصر الشوق) ــ وهو، فيما هو، انتقال زمنى، كمــا لاحظنــا ــ يكون الزمن قد ألقى بظلاله على الاحتفال والمحتفلين جميعا. يذهب السيد أحمد عبد الجواد، فى الفصل السابع من الرواية ــ بعد انقطاع أربع سنوات[٣] عن مجــالس الغرام، منذ مصرع ابنه فهمى ــ إلى "العوامة"، ساحة الاحتفــال الجديــدة التــى اكتراها صديقه محمد عفت. لقد انقطع السيد عن الاحتفال طيلة هذه المدة بعدما كان من قبل مواظبا على المشاركة، عندما كانت حياته تنقسم، يوميا، بين الليل والنهار، إلى حياتين: داخل الاحتفال وخارجه. والآن يلوح السيد أحمد عبد الجواد كأنه لــم ينقطع عن الاحتفال فحسب، بل أتى إليه أيضا وهو ينوء بسنوات الانقطاع عنــه، مدفوعا إلى مراقبة تأثير تلك السنوات المنقضية، وتأثير الــزمن عمومــا، علــى الآخرين وعليه هو نفسه.

ثمة شئ، فيما يلاحظ السيد، قد اكتنف جليلة وزبيدة؛ هو "وجه من وجوه الكبــر بلا مراء" (انظر "قصر الشوق"، ص ٨٢). يرنو إلى أعينهما فيرى نظرة تعكــس "روحا خابية" ويقرأ "نعى الشباب"، ويستشعر أن ثمة تغيرا قد حدث "فى قلبه أيضا ينذر بالنفور والتقلص". ولعل هذا التغير كله قد طاله بدوره، لا ينفى أثرَه ما تقوله له زبيدة من أنها تراه لا يزال "كالعهد به": مثل "جمل ولا كــل الجمــال، شــعرة بيضاء تلمع تحت طربوشك ولا شئ خلاف ذلك". المؤكد أن التغير قد دمغ الجميع بميسمه؛ مر الزمن عليهم جميعا بمخالبه؛ "لقد جاء إلى هنا "يجــرى لاهثــا وراء صورة لم يعد لها وجود" (انظر الرواية، ص ٨٢).

سيدور الشراب كما كان يدور فى الزمن القديم، وسيطل شئ ما مــن ملامــح الاحتفال؛ بعض أقوال تثير بعض الضحك، وشيئ من تحرر فى الأعضاء، ومــن سلاسة فى الحديث، ولكن شيئا آخر ما، خفيا، سيظل نائيا منفصلا غائبــا، كأنمــا انتزع وألقى به فى مكان آخر فى زمن آخر. والعالم الخارجي، الذى كان يتــوارى عن عالم الاحتفال، فى زمن أقدم، أو الذى كان يأتى ـــ إذ يأتى ـــ مصوغا بمعايير الاحتفال التى تعيد تشكيله ساخرة من جديته وتجهمه، لا يزال الآن، هنا، رازحــا ثقيلا، بتجهمه وجديته نفسيهما، بعلاقاته التى باتت تستعصى على كل سخرية، بل لا يزال العالم خارج الاحتفال والعالم قبله ماثلين بجلاء، بمسوح لا تخلو مــن أســى وكآبة. ستأتى سيرة سعد زغلول، ومــصطفى النحــاس، ومكدونالــد، والقــضية المصرية، وسيتذكر السيد أحمد عبد الجواد استشهاد ابنه فهمى، وسيوشك الاحتفال أن يصل إلى نهايته دونما تغير يذكر؛ لم تتحقق نشوة الاندماج مع الآخــرين. لقــد وضح لدى السيد ذلك التغير الذى اعترى الجميع واعتراه، فارَقَ بينهم وبين عــالم الاحتفال، كما فارق بين حاضرهم وزمنهم القديم. إنه تغير "لا ينكر"، لقد "مــضى الأمس، وليس اليوم كالأمس، لا زبيدة بزبيدة، ولا جليلة بجليلة"، وإذا كانت "الخمر تشل العضو الذى يفرز الحزن" (انظر ص ٣٧)، فإن تذكر هــذا الحــزن، الآن، داخل الاحتفال، مع الخمر، يعنى أن هذا الحزن لا يزال يُفــرَز، لا يــزال كامنــا، ولاتزال المسافة بين ما يمكن الإحساس به الآن وبين الإحساس القــديم، بالنــشوة القديمة، جد شاسعة.

سيغازل السيد أحمد عبد الجواد زنوبة، بعدما لم يعد بالمكان سواهما، وســترده بجفاء، وسيغادر العوامة ـــ مجلس الاحتفال ـــ إلى الطريق "وهو يتنهد فى حــزن وأسف وغيظ"، ليمر على أمكنة تجسد له، أمامه ومن حوله، الحزن الشامل الــذى يستشعره بداخله. سيجتاز به التاكسى الذى يقله سور حديقة الأزبكية فيتــذكر ابنــه الفقيد العزيز، ويحس "بشكة تنفذ إلى أعماق قلبه"، ولا يجد حتى الجرأة على ترديد الدعاء بلسانه، إذ كيف "يذكر اسم الله بلسان مشبع بالخمر"؟، وسينتهى الاحتفــال، وينتهى هذا الفصل من الرواية، بأن يذرف السيد أحمــد عبــد الجــواد "دمعتــين غزيرتين" (انظر الرواية، ص ٩٤).

لقد خبا عالم الاحتفال فى حياة السيد أحمد عبد الجواد، من الآن وللأبد. وفى هذا الجزء نفسه من "الثلاثية" (انظر الفصل التاسع والعشرين ص ٣٠٥) سوف يغــادر العوامة، مكان الاحتفال فى الزمن الجديد، للمرة الأخيرة، وقد ضاق بمن فيهــا ـــ زنوبة ـــ وضاقت به من فيها. وسرعان ما سيؤول عالم الاحتفــال كلــه، بزمنــه وأماكنه، إلى محض ذكريات يستدعيها مريض لا يستطيع أن يبــرح بيتــه، أو ـــ بعبارة أخرى ـــ لا يستطيع أن يغادر موقعه فى تلك "الحياة الأخــرى" المتجهمــة، نقيض الاحتفال.

فى (قصر الشوق) ثمة مقاربة لاحتفال ما، طرفاه ياسين وزنوبة التى يلتقيها بعد غياب فيذهبان إلى مشرب "توفابيان". ثمة عناصر احتفالية واضحة؛ فى المكان وفى جلستهما وفيهما. هناك الطعام، والكونياك الذى سوف "يزغرد بلسان نارى فى معدتيهما" ــ فيما يقول الراوى ــ "فتفتر ثغور الأوراق الخضراء المتطلعة من الأصص وراء سور الحديقة الخشبية" (انظر الرواية، ص ٢٧٨)، وهناك الفتنة التى فى النفس وفى الجو، والضحك الذى "يدغدغ البشر"، حيث الوجوه والكلمات والحركات وغيرها تغرى بالضحك"، وهناك الحوار الساخر بينهما الذى يتخلل الإقبال على تناول الشواء:

"ــ أتعرف ماذا طفر إلى لسانى أول مارأيتك اليوم وأنت تحملق فى المرأة كالمسعور؟

(...)

وهى تتناول ريشة شواء:

ــ كدت أهتف بك: يابن الكلب.

وهو يضحك ضحكة ريانة:

ــ ولماذا لم تفعلى يا بنت القارحة؟

ــ أصلى لا أشتم إلا الأحباء! وكنت وقتها غريبا أو كالغريب!

ــ والآن ماذا ترينني؟

ــ ابن ستين.

ــ ياسلام، الشتيمة تسكر أكثر من الخمر أحيانا، هذه الليلة المباركة ستتحدث عنها الجرائد غدا.

ــ لم كفى الله الشر؟ ناو تعمل حادثة؟!

ــ الطف يارب بى وبها" (قصر الشوق"، ص ٢٧٩).

لكن، مع هذا كله، مع الضحك والمكاشفة والسباب ــ المسكر كالخمر! ــ الذى تتجاور عباراته وعبارات الدعاء، لا يتوارى العالم الخارجى تماما عن هذا الحيز الاحتفالى. لقد منح المحتفلان، فحسب، فسحة قصيرة من الوقت؛ إذ أكدت زنوبة، فى بداية اللقاء، قبل الذهاب إلى المشرب، أن "الساعة الآن السادسة"، وأنها ينبغى أن تكون "فى البيت قبل الثامنة" (انظر الرواية، ص ٢٧٦). لذا، فى المشرب، "لإحساسهما بقصر الوقت المتاح تعجلا الشراب" ــ فيما يقول الراوى (ص ٢٧٨)، وسوف يشعران أن "الوقت يمر كالشهاب"، وسوف يؤكد الراوى أن "جحافل الليل تعسكر فوق الربوع وتستقر" (انظر الرواية، ص ٢٨١). وفضلا عن مطاردة زمن الاحتفال بالزمن خارجه، يشير الراوى أيضا إلى اقتحام هذا الزمن الخارجى لزمن الاحتفال من ثغرة أخرى؛ فالسقاة أنفسهم، الذين يوزعون "ميكروب العربدة بين الموائد"، إنما يتحركون "بوجوه أثقلتها الرزانة"، كما أن هناك "صليل عجلات الترام"

ولغطاً كطنين الذباب ينشره من حول المحتفلين "غلمان الأطوار"، و"لاقطو الأعقاب". وعندما تبدأ زنوبة – وقد أطاحت بها نشوة الخمر – فى الترنم بصوت مسموع، سينبهها ياسين: " – هس، لا تلفتى إلينا الأنظار"، مؤكدا لها أن "الخمر مجنونة" (انظر الرواية، ص ٢٨٢).

ثمة عناصر احتفالية. نعم. لكن الاحتفال نفسه مكبَّل، محاصَر؛ يطارده – من داخله إحساس بقصر الوقت وبالمراقبة – وتطارده – من خارجه – أشياء كثيرة.

(٣ – ٣)

فى (السكرية)، أيضا، ثمة معالم لاحتفال ما، آخر، أخير، مسكون وربما مقتحَم بالزمن، من خارجه.

فى حانة "النجمة" حيث يجالس ياسين بعض رفاق الحانة، يثار سؤال يبدأ به الفصل الثامن والأربعون من الرواية، يطرحه "خالو" صاحب الحانة: "– حقيقى ياحبيبى أنهم سيغلقون الخمارات؟". ومثل هذا السؤال، ابتداء، يضع الاحتفال والمحتفلين إزاء تهديد ماثل لهم ولعالمهم.

تتناثر فى هذا الفصل بقايا من عناصر احتفالية: الضحك، ودغدغة الخمر للرءوس (انظر الرواية، ص ٢٨٨)، وبعض الحوارات الساخرة، وشئ من المكاشفة (يقول أحدهم لياسين: "– كنت تصلى زلفى لأبيك؟". يرد ياسين: "– والله. لا تسيئوا بنا الظن، نحن أسرة دينية، أجل كلنا سكيرون، فاسقون، ولكن فى النهاية تنتظرنا التوبة"، انظر ص ٢٩٢).. ولكن، مع ذلك، فهناك حس مرثية محيط مطبق، لا فكاك منه؛ فالزمن الأول (حيث كان الاحتفال مكتملا والصحة – التى "لم تعد كما كانت" ص ٢٨٩ – موفورة) قد ولى إلى غير رجعة. والخمر نفسها، التى لا تزال "نشوتها هى هى"، فيما يقول ياسين؛ سوف يستيقظ المحتفلون بها ومعها صباحا وهم يتجشأون كحولاً، يدق رءوسهم الصداع (انظر ص ٢٨٩). ومثل هذا التفكير فى العاقبة التى سوف ينتهى إليها زمن الاحتفال إنما ينفى أى استغراق ممكن فيه. لقد أتى – بكلمات ياسين أيضا – ذلك الزمن الغادر (انظر الرواية، ص ٢٨٩) الذى يقتحم الآن زمن الاحتفال. وهاهو ياسين – وقد غدا فيلسوف هذا الفصل من فصول الرواية وحكيمه! – يتساءل حول إمكان "أن نكون أمة متحضرة والعساكر تحكمنا؟!"، و"فى البيت تلقى زوجك بالمرصاد وهنالك فى الوزارة رئيسك، وحتى فى التربة يستقبلك ملاكان بالهراوات" (ص ٢٩٢). لن تزحزح الخمر، ولا بعض ملامح الاحتفال، ذلك العالم الراهن الذى سيظل رازحا مطبقا. وفضلا عن أن أماكن الاحتفال قد وُضعت من البداية موضع التهديد، كما أومأ سؤال "خالو" صاحب "النجمة"، فإن المحتفلين أنفسهم قد باتوا أهدافا سهلة لضربات الزمن التى قد أصابتهم جميعا إصابات متنوعة. ولعلنا نذكر مرثية ياسين، التى

أشرنا إليها من قبل، حول الزمن وما فعله بصحة الرجال. وهاهو يضيف إلى ما ذكرناه بعض الكلمات الأخرى: "تجد نفسك فى عالم مشاكس، لا صديق لك فيه إلا الكأس [لاحظ الإقرار بانتفاء المشاركة الجماعية حتى مع الشراب]، ثم يجى دور المرتزقة من الأطباء فيقولون لك بكل بساطة "لا تشرب" " (ص ٢٩١).

لكن ياسين، مع ذلك، لا يزال يشرب. لا يزال يضحك، وإن انتهت ضحكاته بالدموع! (انظر الرواية، ص ٢٩٢)

هوامش الفصل السادس

١ ـــ صاغ ميخائيل باختين مفهومه للكرنفال فى كتابيه (شعرية دستويوفسكى) و(رابليه وعالمه)، مع إشارات محدودة فى كتابه (أشكال الزمان والمكان فى الرواية).

راجع لهذا الباحث: "كرنقال المدينة.. مدينة الكرنفال"، بحث مقدم لمؤتمر القاهرة للإبداع الروائى، المجلس الأعلى للثقافة، فبراير ٢٠٠٢.

٢ ـــ انظر: د. شاكر عبد الحميد، (الفكاهة والضحك، رؤية جديدة)، سلسلة عالم المعرفة ٢٨٩، الكويت، يناير ٢٠٠٣، ص ٢٩٦.

وهناك عيد مواز حرفيا لعيد الحمقى الذى توقف عنده باختين واستخلص من تحليله سمات الكرنفال، هو "عيد النيروز" الذى كان يقام فى مصر، خلال العصور الوسطى، مرتبطا ببداية فصل الربيع.

3 - Mikhail Bakhtin, Problems of Dostoevsky.s Poetics. Trans. C. Emerson ,Minnesota, 1987, P.123.

٤ ـــ د. شاكر عبد الحميد، (الضحك والفكاهة)، مرجع سابق، ص ٣٠٠.

ويرى باختين أن الضحك كان له دور كبير فى الأدب، وفى الرواية بوجه خاص، و"يمكننا أن نلاحظ فى تاريخ الكلمة الروائية عوامل عديدة ومتباينة (...) لكن أهم عاملين فى رأينا هما: الضحك والتعدد اللغوى".

انظر: ميخائيل باختين، (الكلمة فى الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص ٢٢٨.

5 - Mikhail Bakhtin, Rablais and his World, trans. H. Iswolsky, Indiana, 1984, P. 26.

6 - Ibid, P.255.

7 - Monquite Ransom, The Effect of Carnivalism on Literature and Society, Literary Theory, May, 5, 2000.

8 - Christopher Lee, Playing with history: Carnival Comes to Nineties, Australian and Newzeland Studies, Melbourn, 8, 1992.

9 - Piers Kelly, Bakhtin, Polyossia and Socerd, Critical theory and Cultural Studies, Monash University, 2002.

١٠ ـــ ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان فى الرواية)، مرجع سابق، ص ٢٢٨.

١١ ـــ تسود هذه المواضعات أيضا فى الاحتفال الذى تشير إليه رواية (العائش فى الحقيقة)، مما يبعده ـــ بدوره ـــ عن الاقتراب الحقيقى من عالم الكرنفال. انظر رواية "نفرتيتى"، مثلا، عن هذا الاحتفال ص ١٣٦ بالرواية.

١٢ ــ عن الفكاهة والضحك وصلتهما بــ "الخمرة" و"الغناء" و"الــشتائم" فــي أعمال نجيب محفوظ، وكلها مفردات تحيل إلى عالم الكرنفال، راجــع: مــصطفى بيومى، (الفكاهة عند نجيب محفوظ)، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٤.

١٣ ــ انظر الرواية ص ٧٩. وسوف يقول السيد أحمد عبد الجواد عن فتــرة انقطاعه انه كان محكوما عليه "بخمس سنوات بريئة بدون شــغل" (الروايــة ص ٨٣).

الفصل السابع

مفردات زمكانية

فى روايات نجيب محفوظ، على تنوع عوالمها وامتداد زمن إبداعها واختلاف تواريخ صدورها، تلوح مجموعة من المفردات الزمكانية المتكررة، التى تتردد فى عوالم هذه الروايات، كأنها "تيمات" Themes ثابتة، تمثل — فيما تمثل — جزءا من "لغة قارة" فى عالم محفوظ الروائى، وإن اختلف تجسيدها — بهذه الدرجة من الاختلاف أو تلك — من رواية لأخرى ومن منظومة لأخرى، عبر روايات نجيب محفوظ ومنظوماته.

هناك إمكانات متنوعة لتناول هذه المفردات؛ للنظر فيها ولترتيبها ولتحليلها، ويتصل هذا التنوع بوقوع تلك المفردات على قوس دلالى واسع، يسمح باستكشاف بعضها فى "متصل" أو "سلسلة" أو "مجموعة" ما، كما يسمح بالتعامل معها بوصفها وحدات مستقلة، لا رابط بينها سوى ترددها وثباتها فى أعمال كاتب واحد. لكننا نؤثر أن نستكشف، فى تناولنا هذه المفردات، ما يمكن أن ينتظم بعضها دلاليا فى خطوط أو خيوط، أو سلاسل متصلة الحلقات. لا يعنى هذا، أبدا، أن كل مفردة/حلقة يمكن أن تنتزع من سلسلتها لتلتحق بأخرى، كما لا يعنى أن هناك مفردات زمنية أخرى، فى عالم نجيب محفوظ الروائى، يصعب إدراجها فى أية سلسلة بعينها.

* * *

فى عالم نجيب محفوظ الروائى، هناك مجموعة من المفردات الزمكانية تنتظمها دلالة الوقوع داخل "البيت" أو التعبير عن الصلة بينه وبين ماهو خارجه. وتبعا لتصنيف أ. مول وإ.رومير للأماكن من حيث قربها من الفرد وبعدها عنه (فكل فرد يحيط به عدد من القواقع، أقربها إليه جلده، ثم ثيابه "ثم تليها الحركة، ثم الغرفة، ثم الشقة، ثم المبنى، ثم الحى، ثم المدينة، ثم المنطقة، ثم البلد، ثم العالم"[1])، فإن هذه المفردات تتحرك بين عالم قريب، مألوف، وعالم أقل قربا وألفة (وإن لم يتباعد بحيث يبدو نائيا "غريبا").

"المشربية"، و"النافذة"، و"الشرفة"، و"الدهليز"، و"السلم"، و"البدروم"، و"السطح"، و"العتبة" — ويمكن أن نلحق بها، بقدر من التجاوز، مفردة "الصورة الثابتة" — كلها تنتمى بشكل أو بآخر لمكونات البيت، وأغلبها يرتبط بما يصل البيت بخارجه، أو بما يفتح عالم البيت على حدود متاخمة له قريبة منه (وبعض هذه المفردات يمكن تصنيفه على أساس ينطلق من منظور آخر؛ فالبدروم والسلم والسطح، مثلا، تقع جميعا على خط تصنيف متصاعد مرتبط بـ"الأعلى" و"الأسفل"، لذا يمكن إدراجها ضمن ما يسمى "آلية تقاطع السطح مع العمق"[2]). وإذا كانت هذه المجموعة من المفردات تبدو كأنها تعبيرات عن "أماكن" فحسب، فإنها — فى تجسيداتها الروائية — تتحقق "متزمنة"، أو مقرونة بأوقات بعينها.

وهناك مجموعة من المفردات الزمكانية تقع جميعا خارج حدود البيت، وقد تتناءى تدريجيا عن نطاقه، ومن ثم تتباعد شيئا فشيئا عن دلالاته: "الزقاق"،

و"الحارة"، و"المقهى"، و"الميدان"، و"الحى" ـ ويمكن أن نلحق بها، أيضا بقدر من التجاوز، مفردة "السجن" ـ كلها مفردات تتردد بكثرة لافتة فى روايات نجيب محفوظ. وتجسيد هذه المفردات، كما سنلاحظ، ينهض على التقاطات تجعل صياغاتها تنوس بين حضور دلالات "التعارف" (وهو يعد قيمة ملحوظة بوضوح فى عالم المدينة الشرقية، الذى يشغل قطاعا كبيرا من عمل نجيب محفوظ، وتنتفى هذه القيمة كلما اقتربنا من ـ ثم توغلنا فى ـ عالم المدينة الحديثة التى نهضت فيما نهضت على نوع من تمزيق الأواصر بين سكانها، أو على ما يسمى ظاهرة "الإبهام الحضرى")، من ناحية، ودلالات "عدم التعارف"، من ناحية أخرى؛ الأمر الذى يجعل هذه المفردات تتحرك فى مجال الحقل الدلالى للعالم المترامى خارج البيت، كما يجعلها موصولة بمعانى البيت، فى آن.

وهناك مجموعة من المفردات تتماس وتجارب تتصل بـ"العالم الروحى" لبعض الشخصيات، أو تجسد أبعادا تختزل أسئلة مراودة، ملحة، كبرى، تتعالى على تغيرات الأزمنة والأماكن وتعيناتهما، وهذه المفردات تعد جزءاً من التعبير عن أبعاد ميتافيزيقية كانت ـ ولا تزال ـ من معالم من الوجود الإنسانى، بوجه عام، بقطع النظر عن اختلاف تحققات هذا الوجود أو اختلاف أشكاله. فى هذه الوجهة نجد مفردات من مثل: "الخلاء"، و"الصحراء"، و"القبو"، و "المقبرة"، و"التكية"، و"الساحة"، و"الحديقة"؛ كلها مفردات تتردد فى أغلب روايات نجيب محفوظ، وأكثرها ينفتح دلاليا على أسئلة الحياة والموت والفردوس والجحيم والخلق وأصل العالم وماوراء حدوده المعروفة[٣].. إلخ. نتوقف هنا عند هذه المفردات، بسرعة وعلى سبيل التمثيل (فهذه ليست هى المفردات الوحيدة ذات الطابع الزمكانى فى روايات نجيب محفوظ).

* * *

أولا ـ مفردات البيت وخارجه:

ـ مفردة المشربية:

زمكان المشربية[٤] فى روايات محفوظ، إجمالا، جزء من عالم نسائى، أغلب الأوقات، يشغله بعض الرجال، لوقت استثنائى محدود.

لاحظنا فى (بين القصرين) كيف كانت أمينة تنتظر زوجها كل ليلة فى المشربية، مترقبة عودته من سهرته. كان هذا واحدا من "واجباتها" المحببة ـ كما يصورها عالم الرواية ـ ظلت تلتزمها ما ظل زوجها قادرا على السهر خارج البيت؛ لم يتوقف هذا الالتزام إلا بانقضاء زمن سهرات السيد وخروجه. وسوف تتذكر أمينة، فى (السكرية)، ذلك الواجب المحبب الذى لم يعد قائما، كجزء من تذكرها ذاك العهد الجميل البائد، أيام كان الزوج حاضرا والصحة موفورة وحدود

العالم ضيقة ولكن لا حد للإحساس برحابتها: "المشربية كانت آخر حـدود دنيـاى حيث أنتظر سيدى آخر الليل" ("السكرية"، ص٣١).

بجانب وظائفها المتعارفة فى تكوين البيت الإسلامى، من مثل جلـب التهويـة وترشيح الضوء، والحفاظ على خصوصية "حريم" البيت، تستخدم المـشربية فـى بعض روايات محفوظ وسيلة للنساء والفتيات، ملازمات البيوت، للإطـلال علـى العالم الخارجى، يرين منها هذا العالم ولا يراهن. وخلال هذه الوسيلة يمكن للنساء وبناتهن أن يمارسن ما حرمن منه؛ التطلع إلى الرجال، أزواجا أو آباء أو إخوة أو أبناء، أو أغرابا يمثلون أزواجا مرتقبين، ويتحقق هذا التطلع بحرية كاملـة غيـر ممكنة بدون المشربية. بعد تناول طعام الإفطار، مثلا، تذهب "الأسرة النسائية"، الأم وبنتاها، ليشاهدن ــ فيما يشاهدن ــ "رجال الأسرة" الذين خرجوا من البيت للتـو: "بادرت الأم والفتاتان ووقفن وراء شباكها المطل على النحاسين ليرين من ثقوبـه رجال الأسرة فى الطريق" ("بين القصرين"، ص٢٥). ومن المشربية، أيضا، تطـل البنت "باهتمام ولهفة" ــ حريصة على ألا يلمح ظلالها أحد من خارج البيت، وعلى ألا يشاهدها أحد من داخله (انظر "بين القصرين" ص٢٦) ــ إذ تنظر لشاب تأمـل فى أن يصبح زوجا لها، ويتنامى إحساسها به عبر تكرار وقوفها بالمشربية، فيمـا يشبه زمكان يومى ثابت: "فى نفس الساعة من اليوم التالى ــ والأيـام التاليـة ــ راحت تقف وراء الخصاص.. إلخ" (ص٢٧). خلال المشربية، كذلك، تتم، بتـأن، "معاينة" العريس الذى أتى لزيارة البيت ولم تتح رؤيته إلا "خطفا": "ارتاحت صدرية إلى منظره (...) كما تراءى لها من وراء خصاص المشربية، وزفت إليه" ("حديث الصباح والمساء"، ص١٣١).

المشربية التى تشرف على العالم الخارجى، المنتمى إلى المدينة الشرقية، حيث التعارف والترابط، والطرقات الضيقة المزدحمة التى لا تتوقف الحركة فيها ــ تبدو وسيلة لدرأ إحساس بعض النساء بالوحشة التى قد يشعرن بهـا أثنـاء وجـودهن وحيدات داخل البيت (انظر "بين القصرين"، ص١٣١)، كما قد تهدئ المشربية من روعهن إذ يستيقظن بالليل فزعات خائفات، تغيثهن كما تغيثهن قراءة الفاتحة، حين يمتد بصرهن "الزائغ من ثقوبها إلى أنـوار العربـات والمقـاهى" (انظـر "بـين القصرين"، ص٧)، كذلك يمكن للمشربية أن تشبع شيئا من توق بعض النساء إلـى التواصل الإنسانى ــ غير المتحقق وغير الممكن فعلياً ــ مع ذلك العـالم خـارج البيت. فى هذا السياق تأتنس أمينة بالقهوة التى تقع أسفل بيتهـا وتلـوح امتـدادا لمشربيتها: "كأن المشربية ركن من القهوة هى جليسته" ("قـصر الـشوق"، ص٧). إضافة إلى ذلك، تغدو المشربية للنساء وسيلة للانخراط فى بعض الأحداث خـارج بيوتهن. ثورة ١٩١٩، مثلا، كانت مشهودة لبعض النساء: "شاهدت [راضية] ثورة ١٩١٩ من مشربية بيتها العتيق" (رواية "حديث الصباح والمساء"، ص٩٤)، وهذه

الثورة التى "جرفت الآباء والأبناء" فى الشوارع والميادين، "اقتحمت قلوب النساء وراء المشربيات" (الرواية نفسها، ص١٠٨).

* * *

بوجه عام، النساء فى كل الأوقات، والرجال فى وقت بعينه، هن وهم امتلاء زمكان المشربية، الذى يصل الشخصية المفردة، داخل البيت، بالعالم الرحب خارجه. وقد رأينا كيف عبرت المشربية فى ""الثلاثية"، وقت مرض السيد أحمد عبد الجواد، عن انقلاب الأدوار بين الرجال والنساء. ونجد مثل هذا التحول لدور المشربية فى غير حالة أخرى (انظر مثلا "حديث الصباح والمساء"، ص١٠٩).

ـ مفردة النافذة:

تعبير أكثر تحررا فى تجسيد الصلة بين البيت وخارجه، الفرد والآخرين. أوقات الإطلال منها، فى أغلب روايات نجيب محفوظ، تمثل ـ للرجال وللنساء على حد سواء ـ إمكانا للوعى بما يدور خارج البيت، وجسرا للتفاعل مع وقائع شتى، كما تلوح النافذة، فى دور أكثر بروزا لها، وسيلة للالتقاء، للتعارف وللاتصال وللمواعدة، بين النساء (أو الفتيات) والرجال (أو الفتيان).

فى (زقاق المدق) تتصل حميدة بفرج إبراهيم خلال النافذة، وفى (خان الخليلى) تقترن النافذة بميعاد "يتجدد كل أصيل" خلالها يتجدد ويتنامى الإحساس بالحب (انظر الرواية ص٧٧ وص٩٤)، وفى (السكرية) نجد تنويعا آخر على الدور نفسه (انظر الرواية، ص٨٦)، وفى (أولاد حارتنا) نلاحظ دور النافذة فى تنامى العلاقة بين عرفة و"عواطف" (انظر الرواية، ص٤٦٩)، كما نجد معنى قريبا فى (قصر الشوق) (رؤية كمال، من طرف واحد، لعايدة ـ انظر الرواية ص١٦٤، ١٦٥).

ـ مفردة الشرفة:

يلوح دور الشرفة فى (السراب) ـ حيث تنعقد خلالها الصلة بين كامل وعنايات ـ امتدادا لدور النافذة فى روايات نجيب محفوظ؛ هى مثلها وسيلة للمواعدة واللقاء. لكن الشرفة فى روايات أخرى لمحفوظ تبدو مقترنة بزمكانات أكثر تنوعا.

فى المدينة الشرقية، ومن ثم فى الروايات التى انطلقت منها، حيث البيوت متقاربة، تمثل الشرفة جزءا من عالم متلاصق متلاحم، كأنما بنى هكذا ليناوئ وطأة النهار المثقلة، خصوصا فى الصيف، بالحرارة والضوء الباهر. فى (خان الخليلى)، مثلا، يشير الراوى إلى الحى القديم الذى يتراءى "فى مكان لا تشرق عليه الشمس، وذلك أن سماءه فى نواحى [كذا] كثيرة منها محجوبة بشرفات توصل ما بين العمارات" (الرواية، ص٨). وفى سياق آخر، فى الحى نفسه، تلوح الشرفة، وقت

النهار، مكانا لنشاط بعض النساء، إذ يسعين في هذه الشرفات "يجمعن الغسيل أو يملأن القلل" (الرواية، ص٢٣).

لكن للشرفة، وقت العصر حين تخف حرارة النهار، دورا أخر؛ إذ تتخذ مكانا للجلوس والتروح.. وهذا الدور ملحوظ في أماكن روائية تنتمي ــ مرجعيا ــ إلى قطاع المدينة الحديثة. في رواية (القاهرة الجديدة)، مثلا، في الشقة ــ الكائنة في حي "ينعدم فيه الفضول" ــ التي انتقل محجوب وإحسان للعيش فيها، يشير الراوي إلى جلوسهما وقت العصر "في الشرفة يشربان القهوة" (انظر الرواية، ص١٥٣). وفي رواية (بداية ونهاية)، أيضا، بعد انتقال الأسرة للعيش في حي "مصر الجديدة"، تجمع الأسرة "جلسة في الشرفة المطلة على الطريق في أوقات العصاري" (انظر الرواية، ص٣٤٤)، كذلك في "الثلاثية" كانت عايدة تجلس في شرفة البيت ــ بحي العباسية ــ "كل أصيل" (انظر "السكرية" ص٢٢٧).

ــ مفردة الدهليز:

مقترنا بالظلام وبوقت قصير هو وقت اجتياز لا وقت مكوث، حاضرا بغيره، منتفي الوجود بحد ذاته، مستمدا مثوله من كونه معبرا، صلة بين مكانين، يلوح الدهليز في بعض روايات محفوظ، جسرا بين عالمين مختلفين غالبا، متناقضين أحيانا.

في (الحرافيش) ينفتح الدهليز المظلم، إذ يتقدم فيه سليمان الناجي مسلما قياده إلى العجوز عيوشة، على عالم من المتعة الخالصة، حيث تنتظره في مخدعها امرأة جميلة راغبة (انظر الرواية، ص١٢٣). لكن الدهليز ذو اتجاهين لا اتجاه واحد، هكذا يجد سليمان نفسه، مرة أخرى، يجتاز الدهليز ذاته، ولكن إلى وجهة مختلفة. هو الدهليز نفسه، لكن شيئا ما قد انطفأ أو خمد وجعل ظلام الدهليز يتسرب إلى "حنايا نفسه"، وقد "أخلفت النار رمادا خانقا" (انظر الرواية، ص١٢٤).

قد يجاوز الدهليز كونه مَعْبرا بين مكانين وزمنين يصل بين كل منهما؛ إذ يتحول هو نفسه إلى زمكان ثابت، مقترن بحدث استثنائي يتأبى على النسيان. هكذا يتجسد الدهليز في رواية (أولاد حارتنا)، بعدما شهد الانتصار المدوي لجبل على أعدائه، وبعدما أضفى عليه الكثيرون مسحة مباركة (يتحدث "عم شافعي" لرفاعة عن الدهليز: "الدهليز المبارك الذي أغرق فيه جبل أعداءنا" ــ ص٢٢٢، ثم يردد رفاعة في سياق آخر: "ليت الدهليز بقي لنا، إنه الدهليز مبارك" ــ ص٢٦٦).

ــ مفردة السلم:

واصلا، بدوره، بين مكانين، متجسدا خلال وقت اجتياز لا وقت إقامة، أي عبر فعل انتقال "من/إلى" لا وقت مكوث "في/على"...يلوح زمكان السلم في بعض روايات محفوظ، تعبيرا ــ في أغلب السياقات ــ عن رغبة في ارتقاء ما لبلوغ

مطمح لم يتحقق بعد، ولن يتحقق أبدا. هكذا يشار إلى السلم (وامتداده "السلاملك")، بموازاة حركة شخصيات تسعى إلى علاقة عاطفية ما لن يكتب لها النجاح. وقد لاحظنا ارتباك كامل رؤبة لاظ إذ يصعد السلم إلى شقة زوجته المرتقبة (وسينتهى زواجهما إلى فشل كما نعرف)، ويمكن أن نلحظ إشارات أخرى تمضى فى الاتجاه نفسه، وإن خلا صعود السلالم فيها من ارتباك: صعود حسنين سلاملك فيللا أحمد بك يسرى، متطلعا إلى الانتماء لعالم أهل هذه الفيللا (رواية "بداية ونهاية". انظر ص ص ٢٤١، ٢٤٢. وسوف ينتهى هذا التطلع أيضا إلى فشل)، وصعود عيسى الدباغ "السلم المرمرى العريض"، فى فيللا على بك سليمان (رواية "السمان والخريف"، انظر ص٥٤، وقد انتهت خطوبته وسلوى ــ التى لم تخل من تطلع ــ إلى إخفاق أيضا).

ــ مفردة البدروم:

نزولا إلى أسفل البيت، إلى ما تحت أرضه، وتعبيرا ــ على الأرجح ــ عن الموضع الأدنى فى السلم الاجتماعى، يعبر زمكان البدروم فى روايات محفوظ عن معنى نقطة البدء ــ اجتماعيا ــ من وضع أصل، ينتفى معه كل امتياز ممنوح من الآخرين، أو مكتسَب بالوراثة، أو منتزَع بالقوة. ونلاحظ هذا المعنى واضحا فى (الحرافيش)، بوجه خاص، حيث يتخذ البدروم مؤشرا على وضع الشخصيات فى السلم الاجتماعى بالحارة، وحيث تعتمد الرواية البدروم معيارا حاسما لاختبار انتماء/عدم انتماء الفتوة إلى عالم الحرافيش الفقراء. سوف نجد فى الرواية أن عاشور الناجى كان يعيش فى بدروم وينتمى إليه (انظر صفحات: ٨٣، ٨٨، ١٥٣)، ثم كان انتقاله منه ــ بعد انقضاء الوباء ــ حيث يقسم يومه بين البدروم وبين دار البنان الفخمة الخالية (وقد سيق بسبب ذلك إلى السجن مدفوعا بعدالة زائفة)، لكنه عاد فى النهاية إلى البدروم مرة أخرى. الرحيل عن البدروم، هنا، تعبير عن توتر بين الانتماء إلى عالم الحرافيش وعالم الأعيان، وهذا جزء أساسى من الطرح الذى تنهض عليه هذه الرواية. وقريبا من هذه الوجهة ما نلاحظه فى رواية (حضرة المحترم) التى تصور، فى مشهدين متتاليين، الحركة بين مكانين نقيضين: حجرة المدير العام (التى غدا الانتقال إليها حلما بزمكان مأمول ــ كما لاحظنا) وبدروم الوزارة، حيث كان يعمل من راوده هذا الحلم ؛ عثمان بيومى (انظر الرواية، ص٧).

ــ مفردة السطح:

فى أوقات متعددة، من النهار غالبا، يمثل السطح فى بعض روايات نجيب محفوظ طرفا فى زمكان يتصل بالحب، أوالغرام، أوالجنس السرى، أو التحرر.

فى رواية (بداية ونهاية) يمثل السطح، وقت الغروب، ملتقى لحسنين وبهية. يحرص الراوى على أن "يزمّن" اللقاءات بينهما، فى هذا المكان؛ حين "تلقى [الشمس] أشعة الوداع"، أو "حين تلوح "الشمس الغاربة" (انظر الراوية صفحات: ٧٦، ٩٠، ١٠٧، ١٠٨). ونلاحظ هذا التزامن نفسه، وهذا الاستخدام نفسه للسطح، فى رواية (قصر الشوق)، مع ياسين ومريم بعد طلاقها (انظر ص١٧ مثلا، وانظر أيضا روايات: "السكرية"، ص٨٥، و"حضرة المحترم" ص١٧، و"حكايات حارتنا" ص٦).

فى غير وقت الغروب، يمنح السطح لبعض النساء إحساسا بالتحرر غير المتاح داخل البيت. لاحظنا هذا فى "الثلاثية"، مع أمينة التى عاشت "ربع قرن من الزمان (...) وهى حبيسة (...) البيت لا تفارقه"، مما جعل لديها "ساعة السطح حافلة بالحب والسرور"، وجعل السطح "دنياها الجميلة المحبوبة" (انظر "بين القصرين" (ص٣٤ وص ٣٦). وقريبا من هذا المعنى يغدو السطح لنوال فى رواية (خان الخليلى) "نزهتها بعد أن تعذر عليها مشاركة البنات لعبهن فى الطرقات" (انظر الرواية، ص١٣٢)، ويمكن أن نلاحظ امتدادا للمعنى نفسه فى (حكايات حارتنا) (انظر ص١٧).

ــ مفردة الصورة الثابتة:

مرسومة باليد فى (أولاد حارتنا)، أو ملتقطة بالكاميرا فى روايات أخرى، تقتنص الصورة الثابتة لحظة بعينها من لحظات الزمن، مشهدا بذاته من مشاهد المكان، وتخلد تلك اللحظة/المشهد لتجعل استعادتهما ممكنة، لدى الشخصيات التى تشهد تلك الصورة، فى أزمنة وأماكن عدة.

ومثل هذه الصورة إذ تأتى، بما تأتى به، من زمنها ومكانها إلى أزمنة وأماكن استعادتها، إنما تمنح ــ فى الرواية، لشخصياتها، كما تمنحنا نحن إذ ننظر إليها وإلى تلك الشخصيات ــ إمكانا لتأمل المسافة أو المسافات، القصيرة أو الشاسعة، بين زمكانات متنوعة، قد تغيَّر خلالها الزمن كما تغير المكان، بل وتغير العالم كله: من تلك الملامح الماثلة، داخل الصورة، فى ذلك المشهد الثابت المستعاد ــ الذى آل غالبا إلى غياب، أو موت، أو غياب كالموت ــ إلى تلك القسمات القائمة فى سياق الاستعادة نفسه، لتلك الصورة ولعالمها، فى آن.

* * *

فى (أولاد حارتنا) يشير الراوى إلى مجموعة من الصور، مرسومة، "خيالية" ــ بتعبير الراوى ــ معلقة على جدران. فى القهوة، فوق أريكة الشاعر، واحدة من هذه الصور، هى "صورة ملونة لأدهم فى رقاده الأخير وهو يتطلع إلى الجبلاوى الواقف بباب الكوخ" (الرواية، ص١١٨).

يقتنص المشهد، داخل الصورة، لحظة زمنية مكانية فارقة، بعينها، فى علاقة ممتدة جمعت بين أدهم وأبيه الجبلاوى، سواء فى حياتهما المشتركة داخل البيت الكبير أو فى حياة أدهم وقد انفصل — ظاهريا — عن أبيه، فيما بعد خروجه/طرده من البيت. يستخدم الراوى الفعل "يتطلع"، مسندا إلى أدهم، اختزالا لتجربة رحبة، حافلة بالتفاصيل، مر بها أدهم خلال الزمن الطويل الذى عاشه بعيدا عن البيت الكبير، وظل خلاله "يتطلع" — يحلم ويرنو، معا — إلى البيت وإلى حديقته وإلى صاحبه، وتخايل عينيه وذاكرته، جميعا، ملامح ظلت عنده ثابتة من البيت وحديقته وصاحبه.

* * *

فى بيت جواد الشاعر يشاهد رفاعة صورة أخرى؛ "مرسومة بالزيت على الجدار كالصور التى تزين جدران المقاهى، وتمثل رجلا هائلا تبدو إلى جانبه ربوع الحارة ضئيلة كلعب الأطفال" (الرواية، ص٢٣٠) — وهذا الرجل الهائل هو الجبلاوى، بالطبع.

من زمنه ومكانه يحدق رفاعة فى الصورة، ويتأمل مغزاها (يلح الراوى على هذا المعنى. وسوف يؤكده بعد ثلاث صفحات، إذ يشير إلى رفاعة الذى يستمع إلى الشاعر ويرنو — فى الوقت نفسه — إلى صورة الجبلاوى — انظر ص٢٣٣). المنحى "الخيالى"، فى الصورة، يتخذ مستوى "تعبيريا" — بالمصطلح التشكيلى الذائع المتعارف. ثمة إعادة صياغة للنسب والمقاييس المعتادة بما يتوافق وتصور مبدع الصورة وربما يتوافق وتصورات بعض مَن يراها. تلوح — مع إعادة الصياغة هذه — ربوع الحارة "ضئيلة كلعب الأطفال"، ويبدو الجبلاوى بجانبها "رجلا هائلا".

* * *

فى نقطة متأخرة من زمن تقطعه وقائع الرواية، سوف نعود إلى مكان العرض الأول نفسه، فى القهوة فوق أريكة الشاعر، لنرى — هذه المرة — صورتين لا صورة واحدة: صورة من أسفل "لعجاج ممتطيا جواده، وفوقها صورة للناظر قدرى بشاربه الفخيم وعباءته الأنيقة، ثم فوقهما صورة لجثة رفاعة بين يدى الجبلاوى وهو يرفعها من الحفرة ليأخذها إلى بيته" (الرواية، ص٤٥٢). الصورتان، معا، بتراتب مقصود، تبثان — خلال لحظات ومشاهد يتم تثبيت ملامحها بما يجعلها تناوئ كل تغير— مغزى عميقا متواريا لحكاية الهيمنة، ولمعنى العدالة (فى غيابها القائم عبر الزمن الطويل وفى حضورها المتخيَّل عبر الزمن المستعاد والمأمول).

فى الصورة العليا جثة رفاعة. أى أننا هنا فى زمن ما بعد وفاته، وعلينا التسليم بأنه، حتى هو، قد مات. تلك بديهية يجب التسليم بها، تأكدت وتؤكدها حكاية رفاعة التى رواها كثيرا ولا يزال يرويها الشاعر. ما ليس بديهيا، ما لم تؤكده الحكاية،

وتسعى الصورة هنا إلى تأكيده، هو أن الأب الجبلاوى لم يترك رفاعة بعد موتـه (والرواية نفسها، حكاية رفاعة نفسها فيها، تصور "ترك" رفاعة لقتلته بحسّ فجيعة واضح، مهمَلا منسيا فى حفرة تستوى والخلاء) بل انتشله من حيث هو ملقى؛ رفع جثته "بين يديه" "ليأخذها إلى بيته"، أى إلى المكان الأرفع درجات من الخلاء ومـن الحارة جميعا.

بموت رفاعة الذى تقره الحكاية وتؤكده الصورة الأولى، وبغيـاب الجـبلاوى الأبدى داخل البيت الكبير، وهو غياب يشهده ويقر به الجميع، ثمة "رموز" أخـرى تحتويها الصورة الثانية. هنا توارت تمثيلات الخير ـــ تمثيلات مصدره أو تمثيلات الإيمان به والبحث عنه والسعى إليه ـــ لتحتل مكانها تمثيلات رموز الثروة والقوة وحدهما، الناظر والفتوة، أى مَن آل إليه ـــ أو من استولى أو اسـتحوذ علـى ـــ الوقف، ومَن يجسد يده الطولى الباطشة، على السواء. المالك وقوتـه، معـا، فـى الصورة هنا، ماثلان بالهيئة التى يراد "تثبيتها" لهما؛ بلحظة بعينها لهما فى زمـن وفى مكان "يجب" أن تتصل وتستمر ـــ فى مخيلة أهل الحارة، لدى كل من يـشاهد الصورة ـــ عبر فى كل اللحظات الأخرى، فى كل الأزمنة والأمـاكن الأخـرى: الناظر "بشاربه الفخيم وعباءته الأنيقة"، وعجاج "ممتطيا جواده".

* * *

فى (قصر الشوق) تلوح الصورة، لدى المهتم بالحياة التى تتدفق وتنبض فى لحم ودم لا بالصور، فى حالة حراك بين ملامحها المقتنَصة من زمـن آخـر، وبـين استمرار هذه الملامح فى حياة قائمة. ياسين، الذى ذهب إلى بيت المرحوم الـسيد محمد رضوان ليخطب ابنته مريم، يجلس على كنبة "وهو يتفحص المكان بعنايـة حتى ثبتت عيناه على وجه السيد محمد رضوان الذى بدا وكأنه يبادله النظر بعينى مريم" (الرواية، ص١٢٣).

* * *

فى رواية (الطريق) تقدم الصورة الفوتوغرافية التى يحصل عليها صابر من أمه بسيمة عمران قبيل موتها، بتفاصيلها (انظـر ص١٦)، وظـائف متعـددة لهـذه الشخصية، وللعمل الروائى، على السواء. الصورة، هنا، برهـان علـى أن ذلـك الزواج القديم القصير ـــ وصابر ثمرة له ـــ قد تحقق بالفعل، وهى عون لصابر فى التعرف على ملامح أبيه، كما أنها تذكرة ماثلة، ثابتة، بأن ذلك الأب، الماثل الثابت أيضا، لم يكن محض سراب، وبأن فى استعادته، فى الزمن الحاضر، ما يمكـن أن يعين صابر على ما يجاوز به مشكلات وضعه الراهن، كما لاحظنا. والـصورة، كذلك، برهان لذلك الأب، فى حال التقائه، على أن هذا الشاب ـــ الذى لا يعلم عنه شيئا ـــ هو ابنه، يرى فيها نفسه فيراه. ثم إن الصورة، فى عالم الروايـة، بمثابـة

شارة على استعادة ذلك الأصل البعيد الذى يمثل العثور عليه طريق البحث فى الرواية كلها.

بعينى صابر نرى: "الصورة التى جمعت بين والديه منذ ثلاثين عاما تماما" (الرواية، ص١٦، وانظر أيضا ص٣٠ وص٤٨). اللحظة التى تم تجسيدها، هنا، هى لحظة واحدة من لحظات عدة شهدتها العلاقة التى انفصمت قبل ثلاثة عقود كاملة، وكان صابر علامة عليها ونتاجا لها. هو ابن شئ ما تجسده الصورة وتقوم بترسيخه إزاء أى زوال يمكن أن يعترى الذاكرة. وهاهو يرى شيئا ما فى وجه أبيه ينتمى وجهه هو إليه. لقد غاب الآن (فى حاضر رؤية الصورة من زمن آخر ومن مكان آخر ومن قبل طرف آخر) زمن الصورة ومكانها وطرفان يمثلانها؛ أحدهما غاب بالموت (بسيمة) والآخر بحضور غامض، يستوى والغياب، بعد زوال هالة الموت التى طالما أحاطت به (الأب). الصورة تدافع هذا الغياب وتناهضه. إن "وجه الأب" الذى "لا يمكن أن ينسى" تعبير يقفز فوق ثلاثين عاما ــ قد انقضت بين الزمن الغافى فى الصورة وزمن صابر المتحرك الراهن ــ إلى زمن قادم محتمل سيتأبى خلاله وجه هذا الأب على النسيان. بهذا المعنى، الصورة بمثابة زمكان مجاوز للأزمنة والأماكن، وإن لم يتحول مشهدها الجامد، الساكن ــ أو على الأقل مشهد الأب فيها ــ إلى حركة نابضة حية، أى أن الصورة تناهض الغياب ولكنها لا تنفى حدوثه الماثل بالفعل. هى محض "أمل" ــ سيستمر، حتى اليأس الأخير ــ بمدافعة هذا الغياب؛ سيظل الأب هنا، ثابتا واضح الملامح، داخل الصورة، وسيظل الأب هناك، مراوغا غامض الحضور إلى حد التلاشى، خارج الصورة.

* * *

وفى (ميرامار) تدخل الصور الثابتة، بأزمنتها وأماكنها القديمة، طرفا فى تكوين تلك الرؤية القائمة على التعدد، والمحتفية بتناول الواقعة الواحدة من زوايا متباينة أو متعارضة. يتحدث عامر وجدى عن صورة معلقة لماريانا مع زوجها الأول، الضابط الانجليزى الذى قتل فى ثورة ١٩١٩: "وجدتنى وحيدا بعد ذهابها أنظر إلى عينى زوجها الأول وينظر إلىّ. ترى من قتلك وبأى سلاح؟ وكم من جيلنا قتلت قبل أن تقتل؟" (انظر ص٢٥)، كما يتحدث عامر وجدى أيضا عن صورة أخرى لماريانا: "ما أجمل هذه الصورة النابضة بالشباب. وقد وضعت على المقعد ركبة الساق اليمنى وأراحت الأخرى على الأرض، واستدار وجهها ليواجه الكاميرا باسما معتزا بملاحته وقد انحسر ديكولتيه الفستان الكلاسيكي الفضفاض عن قاعدة العنق الطويل ونحر منبسط كالمرمر" (الرواية، ص٢٤).

هذه الصورة نفسها سوف يتم تناولها من وجهة نظر أخرى، ترى فيها ملامح مغايرة أو تضفى عليها قسمات مختلفة. يقول حسنى علام: "جعلت أنظر إلى الصور كمقدمة لمعرفة أصحابها. من هذا الضابط الانجليزى؟ ومن الحسناء المتكئة

على ظهر الكرسي؟ جميلة ومثيرة. ولكنها قديمة. موضة الفستان تقطع بأنها كانت معاصرة للعذراء" (الرواية، ص٩١).

* * *

وفى (المرايا) يشير الراوى إلى "بدر الزيادى" تحت عنوان اسمه، ويختـزل — كشأنه مع الشخصيات الأخرى التى تقاطعت حيواتها وحياة الراوى — سيرة بـدر وأهم المعالم فى الصلة التى جمعتهما. وهذه السيرة القصيرة للزيادى، وإن كانـت ممتلئة حياة، تنتهى مبكرا بموته شهيدا عندما اقتحمـت المدرسـة التـى جمعتـه بالراوى، زمن المظاهرات والإضرابات، كونستبلات الإنجليز.

ينتمى المشهد فى الصورة، بالطبع، إلى زمن سابق على زمن استـشهاد بـدر، ويختزل هذا المشهد الزيادى وعالمه كله فى لحظة "مجده الحقيقـى" — بتعبيـر الراوى — والذى يتمثل فى أنه كان — بعبارة الراوى — "يتألق فى فناء المدرسة"، "امتيازه الحق الذى [كان يناله] بكل جدارة واحترام فى كرة القدم"، إذ "عرف بقدرته الخارقة فى المحاورة والمداورة والسيطرة على الكرة.. إلخ". لقد توقفت حياة بدر، وأفل مجده الحقيقى الحى، ولكن لا زالت — بكلمات الراوى — "الصورة التذكارية لفريق كرة القدم تجمعنا وهو يتوسط الفريق، الكرة بين قدميه، يطالع الكاميرا بنظرة مرحة مترعة بالثقة بالنفس" (الرواية، ص٤٠).

* * *

وفى (الباقى من الزمن ساعة) لاحظنا الصورة التذكارية التى تعود إليها سـنية المهدى "كلما نبض قلبها بالحنين"، أى كلما انصاعت لنداء الزمن الأول والأمـاكن الأولى والعالم الجميل الغابر، إذ يصلها هذا النداء فى زمنها ومكانها، أى فى عالمها الذى آل إلى ما آل إليه من تدهور ووحشة وموات مجازى وفعلى: "صورة الرحلة التذكارية (...) نسيت أشياء وأشياء ولكنها لم تنس عام ١٩٣٦ تاريخ الصورة، ففى ذلك التاريخ كتب الخلود للحظة زمانية من تاريخ أسرتها.. إلخ" (الروايـة، ص٥). ها هنا لا يستعاد الزمن الأول فحسب، بل يسترد رونقه وبهاؤه أيضا، ‘تسترجع أيام ومشاهد تنتمى إلى ما قبل غياب من غاب، وما قبل تدهور صحة مـن تـدهورت صحتها. تدافع الصورة وتاريخها الزمن الذى لا يتوقف سيره (لاحظ عنوان الرواية نفسه)، يمضى بمن وبما يمضى بهم وبه من أحباء وأقرباء وعوالم جميلة. لا تنسى سنية المهدى تاريخ الصورة وإن باتت، فى حاضرها، تنسى "أشياء وأشياء". ستعود سنية إلى هذه الصورة مرات ومرات، ستزورها بين آن وآن، سترنو إلى ملامحها — هى — التى كانت، وتحدق فى ملامح الاقربين الذين كانوا، وستلمح مـا يجلـل الصورة من "عذوبة شاملة (...) لم يظهر فيها أثر للزمن"، بينما "الزمن لم يتوقـف لحظة واحدة خارج الصورة" (ص٦).

ثانيا ــ مفردات خارج البيت:

ــ مفردة "الزقاق" ــ "الحارة":

الحارة، وقريبا منها الزقاق، تمثل مفردة زمكانية أثيرة فى عدد كبير من روايات نجيب محفوظ. تتجسد الحارة، روائيا، تجسيدات متعددة، تقارب حدود التعين المرجعى أحيانا، وتنأى عنه إذ تبدو تمثيلا لمكان الوطن، أو لموطن الجماعة الإنسانية كلها، أحيانا أخرى[٥].. تلوح الحارة أو الزقاق علامة على الأصل، شارة على الانتماء إلى عالم رحيب، فى بعض سياقات، وقيدا مكبّلا، "مصيدة" تنغلق على فرائسها[٦]، فى سياقات أخرى .. تتحقق بوصفها تمثيلا لعالم يتراكب فيه الزمن وتتجاور ــ أو قل: تتراكم ــ داخله العصور، فى مرات، أو تتجسد قرينة فترة محدودة، فى مرات مغايرة.. لكن تظل الحارة، تسمية، وملامحَ بعينها، وسما على مكان مفارق لغيره، "تيمة" تتردد ذلك التردد اللافت فى روايات نجيب محفوظ. والحارة، بهذا كله، وبغيره، مفردة تنوس بين تباين سياقاتها، من جانب، وثبات ملامح متكررة لها، من جانب آخر.

نتوقف، هنا، لا عند الحارة أو الزقاق حصرا، فى كل روايات نجيب محفوظ، وإنما عند بعض تمثيلاتها/تمثيلاته، فحسب.

* * *

فى عالم (زقاق المدق) لاحظنا كيف مثل الزقاق مركزا روائيا مهيمنا، من أول الرواية لآخرها، منه يبدأ العالم وإليه ينتهى. ورأينا كيف كان الزقاق نقطة انطلاق فى تنظيم الحكى؛ إذ تستهل به أغلب فصول الرواية وفقرات أساسية كثيرة فيها، حيث يُتخذ الزقاق فى حالات متغايرة له، خلال أوقات متعددة من النهار والليل، مداخل زمكانية لتلك الفصول والفقرات (راجع الرواية صفحات: ٥، ١٤، ٣٠، ٣٩، ١٤٤، ٢٠٤، ٢٢٢ ، مثلا). وإلى جانب هذا، يلوح الزقاق، فى الرواية، بمثابة شخصية إنسانية، واحدة أو جمعية[٧]. يخلع عليه السرد ما يُخلع على الشخصيات من صفات وتعبيرات تتصل بحالات أو قرابات: "هدوء الزقاق"، "أهل الزقاق"، "بنت الزقاق".. إلخ.

وخلال الثنائيات التى يوضع الزقاق خلالها: الانصياع لعالمه/التمرد عليه، عزلة الزقاق/انفتاحه على العالم الخارجى، الدائرى/الخطى والأزلى/العابر فى زمن الزقاق[٨]، يجاوز الزقاق كونه إطارا مكانيا للسكنى أو العمل فيغدو "اختبارا" يخوضه بعض الشخصيات، فينجو من ينجو، ويدفع الثمن الفادح من يدفعه، ويمضى فى حياته الراضية القانعة من يمضى، ويتحقق هذا كله بمنظور لا يخلو من تأمل، يبصر الزقاق ويبصر العالم من حوله، يرى زمنه المغلق على شخصياته ويرى

التاريخ من خارجه، ويدرج هذه الرؤية فى نسق قيمى يربط بين خيارات تختارها الشخصيات ومصائر تنتهى إليها.

* * *

للزقاق أو الحارة زمن يقترن بهما، وتقترن به شخصياتهما التى تستعيدهما. فى رواية (حضرة المحترم) يعاد تأكيد معنى الالتصاق الشخصى، شبه البيولوجى، بالحارة؛ فعثمان بيومى، فيما يقول الراوى: "من نافذته الصغيرة يرى وطنه — حارة الحسينى — كأنها امتداد لروحه وجسده" (انظر الرواية، ص١١). وحميدة فى (زقاق المدق)، حتى بعد رحيلها عن الزقاق، تظل — على مستوى ما — موصولة به (يقول لها فرج إبراهيم إن "صوتها خشن فظ"، "ولعله أن يذكّر السامع بالمدق ولو كنتِ فى عماد الدين!" — "زقاق المدق"، ص ٢٥٧). وسوف يسوق ياسين، فى "الثلاثية"، معنى مشابها، إذ يقول لزنوبة: "أنت الآن شيئ آخر! افرنجية (...) إلا أن ردفها من الغورية" ("قصر الشوق"، ص ٢٧٥).

* * *

وفى (أولاد حارتنا) و(الحرافيش) و(حكايات حارتنا) و(عصر الحب) تمثل الحارة مركزا روائيا أساسيا، يحتوى — فيما يحتوى — العالم الروائى كله، بشخوصه ووقائعه وقضاياه وتحولاته. التقاطات الحارة، فى تلك الروايات، تدرجها — زمكانيا — فى سياقات متغايرة من تحقق العدالة واستفحال الظلم، الضجيج والسكون، الأمن وافتقاده، الاسترخاء والترقب.. وطبعا خلال أوقات متغايرة بعضها موصول بزمن الطبيعة وتقلباتها، ومن ذلك فصول السنة وأوقات الليل والنهار.

* * *

فى (أولاد حارتنا) زمن الحارة هو زمن العالم الروائى الممتد، هى — مع البيت الكبير وريث الخلاء — ساحة تناسلت فيها سلالة أبناء الحارة جميعا، من "أدهم" إلى "عرفة". كانت الحارة، ولا تزال، خلال ذلك الزمن الطويل، ضاجة بما تضج به الحياة: "كان طابع حارتنا — كحالها اليوم — الزحام والضجيج" — فيما يقول الراوى (ص١١٥). وكانت الحارة، ولا تزال، فى مواجهة البيت الكبير، تمثيلين لجحيم العالم وجنته، قرينين لا يمكن تصور أحدهما دون الآخر. شيد البيت الكبير بإرادة الجبلاوى، وشيدت هى فى مواجهته، بسعى مطروديه للبقاء. هما موضعان يبدآن من زمن واحد: "أقيمت بيوت الوقف فى خطين متقابلين يصنعان حارتنا، ويبدأ الخطان من خط واحد يقع أمام البيت الكبير" (انظر الرواية، ص١١٥)، ويظل تخطيطهما — بالطبع — قائما هكذا إلى النقطة الزمنية الأخيرة بالرواية.

للحارة، كما لاحظنا، عالمها المعتاد بعلاقاته السائدة، من جانب، ولحظات انعطافها الفاصلة، من جانب آخر، أى لها زمن الجور والخوف والإرهاب والحقد الممتد الطويل، ثم لها الأوقات القصيرة التى يتحقق فيها العدل ويختفى أصحاب الوجوه المستكبرة، وتقام الأفراح وتعم الاحتفالات و"تجرى البوظة أنهارا" (انظر الرواية، ص٢٠١). هذان الزمنان، معا، يختزلان حاضر الحارة وماضيها، أى تاريخها الذى لن يعدم من يلم به (انظر الرواية، ص٣١٨)، أو من يرى فيه — وفى عالم الحارة كله — سلسلة من حكايات (لاحظ عنوان الرواية، وتذكر قول أم رفاعة: "حارتنا حارة الحكايات" ص٢٢٦)، أو من يسعى إلى تدوينه (انظر الرواية، ص ٧)، بل حتى من يعيد النظر فيه وفى أهل الحارة جميعا (أولئك الذين "يظنون حارتهم فى قلب الدنيا، وما هى إلا مأوى البلطجية والمتسولين.."، انظر ص٤٩٧).

داخل هذا التاريخ، كما داخل كل تاريخ، حالات مختلفة فى أوقات تتناوب المكان، أو زمكانات جزئية تتخلل الزمكان الكبير. وهكذا نشهد الحارة وقت الظلام ليلا (انظر الرواية، ص١٣١ و ص٢٩٤، مثلا)، ووقت حظر التجوال (انظر الرواية، ص١٣٥)، ووقت الترقب (انظر الرواية، ص١٣٢)، ووقت الضرب (انظر الرواية، ص١٣٤)، ووقت العقاب حيث تغدو الحارة بلا مقهى ولا كرامة (انظر الرواية، ص١٧٢)، ووقت فض المظاهرات حيث لا يبقى بالحارة سوى الكلاب والقطط والذباب (انظر الرواية، ص١٩٣)، ووقت النوم (انظر الرواية، ص٢١٣)، ووقت المغيب (انظر الرواية، ص٣٤٧)، ووقت الشتاء والبرد (انظر الرواية، ص١٧٤)، ووقت الغضب إذ يخرج الناس من الربوع فى ثورة هوجاء (انظر الرواية، ص٣٠٤)، ووقت العيد (انظر الرواية، ص٣٦٦)، ووقت صراع الفتوات (انظر الرواية، ص٥١٧).. إلخ. وتنتظم هذه الأوقات، الحالات/المختلفة، فى سياق من مد وجزر، لتمايز بين عهدين: "عهد الدم والإرهاب" المعتاد (انظر الرواية، ص٤٣٢) ونقيضه الموقوت؛ أى لتمايز بين معاناة متصلة وحلم — متصل أيضا — بنفى هذه المعاناة. وهذا السياق يتخلل الرواية كلها، ويمتد حتى عباراتها الأخيرة التى تخطو من "جو الحارة القاتم"، بما فيه من "الخوف والحقد والإرهاب"، إلى ترقب أهل الحارة ليشهدوا "مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب".

* * *

ليست حارة (الحرافيش) نائية تماما عن مثل تلك المعالم. التكية هنا مقابل البيت الكبير هناك، والفتوات هناك وهنا، والزمن الطويل الممتد والعدل القديم الغائب، والأعيان والفقراء.. إلخ، كلها موازيات تجعل الحارة فى (الحرافيش) غير بعيدة عن الحارة فى (أولاد حارتنا). تغيب فحسب عن الزمن فى (الحرافيش) فترات الاستثناء التى يتحقق خلالها العدل نافيا — لحين — زمن الجور المتصل. وفى

مقابل هذا الغياب يتمثل العدل فى نقطتين زمنيتين؛ بداية الرواية، عهد عاشور الناجى، ثم خاتمتها، عهد الجماعة مع عاشور الأخير.

خلال زمن الحارة الممتد، نشهد تناوبات بين حالات عادية متنوعة: زمن صحو الحارة ونومها، (انظر ص٤٧٨)، زمن فرحتها (انظر ص٥٦٢) وزمن تجهم وجهها (انظر ص١٥٥)، زمن قوتها فى عهد فتوة قوى وزمن هوانها حين تمضى مع فتوة ضعيف "فى ركب الحى حارة من الحارات" (انظر ص٤٤١)، زمن الهدوء والحياة المعتادة فيها (أغلب الصفحات). وأحيانا نشهد بعض حالات استثنائية، غير عادية، لها، عندما تختفى منها ــ فى زمن الوباء مثلا ــ معالم الحياة (انظر ص٤٩٣ وص٤٩٨)، أو عندما "يغزوها" المأمور (انظر ص٣٥٩)، أو عندما تطرأ عليها ظاهرة طبيعية غريبة (انظر ص٣٨٠). لكننا فى هذه الحالات جميعا، من البدء إلى الختام، نظل محصورين بن علامتين زمنيتين، الأولى التى تستعاد كثيرا، ممثلة فى عهد عاشور الناجى (:"وأخذ الناس يتساءلون، أين عهد عاشور.. إلخ"، ص١٥٥)، والأخيرة حين دهمت الحارة مفاجأة كزلزال، "عندما تدفق الحرافيش من الخرابات.. إلخ" (ص٥٦٢) وقيل إن الشيخ سوف يخرج غدا من خلوته، و"يشق الحارة بنوره" (ولعل هذه النقطة الأخيرة تكمل ما بعد النقطة الأخيرة فى "أولاد حارتنا" التى توقفت عند "ترقب" "مشرق النور والعجائب") "وسيهب كل فتى نبوتا من الخيزران وثمرة من التوت" (انظر الرواية، ص٥٦٣). ها هنا يطل زمن جديد على الحارة، ينفتح فيه المقدس على الدنيوى، السماوى على الأرضى، وها هنا ينتفى زمكان ثنائية التكية/الحارة، لتبزغ ملامح تومئ إلى مشهد جديد؛ زمكان يتلاشى فيه الحد الفاصل بينهما.

* * *

فى (حكايات حارتنا)، أيضا، تتجسد الحارة التى تمثل مركزا روائيا أساسيا، موسومة بزمن طويل تتوالى عبره أجيال غير محدودة وغير محددة (وإن كان هذا الزمن يتقاطع أحيانا، بوضوح، مع بعض وقائع مرجعية بعينها)، كما تتجسد هذه الحارة خلال حالات متباينة، تقطع قوسا يشمل حياة كاملة، بأفراحها وأتراحها، باحتفالاتها وتجهمها، بأحلامها وكوابيسها.

يشير الراوى إلى هذا الزمن الممتد خلال تعبيرات من مثل "عمر حارتنا" (انظر ص١١٦ مثلا)، أو "تاريخ حارتنا" (وهو تاريخ حافل هنا كما كان حافلا فى "أولاد حارتنا" بالحكايات ــ انظر ص١٣٧، ولاحظ عنوان الرواية نفسه). كما يشير الراوى إلى هذا الزمن خلال إشارات إلى "عصور" قد اجتازتها الحارة أو إلى أجيال عاشت فيها (انظر ص٧٢). ومع هذه الإشارات جميعا، لمثل هذا الزمن غير المحدد وغير المحدود، فى هذه السياقات، فالراوى يستخدم كذلك بعض التحديدات التى تربط زمن الحارة، أو نقاطا بعينها منه، بوقائع مرجعية مسماة. من ذلك

إحالات بالسرد إلى عربات "سوارس" (انظر ص٢٢)، وإلى ما بعد التحـرر من نظام الفتونة (انظر ص١٥٠)، وإلى وقت المظاهرات واقتحام جنود السلطة الحارة (انظر صفحات: ٢٨، ٣٢، ٣٥)، وإلى عودة سعد زغلول من المنفى (انظر ص٤٠).

عبر هذا الامتداد الزمنى نشهد الحارة فى ممارسات مألوفة — أغلبها يصطبغ رصده بمنظور طفولى — ثم نشهدها خلال أوقات استثنائية: وقت المشاجرات (انظر ص٥٨ وص٨٦)، وقت السرور إذ تلوح "ثملة بأفراح العيد" (ص٨٩)، وقت الحزن إذ "يجتاح الخبر حارتنا (...) نذهل ونفزع ونبكى ونصرخ" (ص١١١)، وقت الذعر وأهلها واقفون "على الصفين" وقد ركبهم الهول (ص١١٢)، وقت الويل "عندما يشتد النزاع بين الحارات، عندما تتصارع التحديات بين الفتوات" (ص١٢٢)، وقت غضبات الطبيعة العارمة (انظر ص١٣٥ وص١٢٤، ١٢٥).

عالم الحارة هنا (الذى تسمح صياغته بتلقيه على أنه تمثيل لعالم الوطن)، ينطوى على حلم جماعى، لكنه مختلف عن ذلك الحلم الجماعى الذى تحلم به شخصيات (أولاد حارتنا) و(الحرافيش). فالجميع هنا، من الصغار خصوصا، لا يتمنون من "زائر الليل" إذ يزورهم، سوى أن "يجدد مبانى [الحارة] القديمة" (انظر الرواية، ص١٠٦). تتراجع قضية العدالة وقضية السلطة، فى هذه الرواية، لتطل قضية أخرى، تتصل بـ"التحديث"، أو بالانتماء إلى عالم جديد، أو — على الأقل — التخلى عن عالم قديم.

* * *

فى رواية (قلب الليل) تتراجع مركزية الحارة، روائيا، مرتين. هى — من ناحية — مرصودة بوصفها محض حارة من "حوارى القاهرة" التى جابها جعفر الراوى طفلا تشد يده أمه (انظر الرواية، ص٤٧)، وهى — من ناحية أخرى — ملتقطة من منظور خارجى، يراها — وهذه زاوية الراوى الأول بالرواية — كما يراها سائح، إذ يتحدث بنوع من التبعيد عن حارة قريبة منها، تنتمى إلى عالمها نفسه، بقوله: "الحارة التاريخية" (انظر الرواية، ص١٣٢).

* * *

وفى رواية (عصر الحب) تتخذ الحارة — مرة أخرى — مركزا روائيا موصولا بالضمير الجمعى المتكلم القائم فى (حكايات "حارتنا") و(أولاد "حارتنا"): "كانت تعيش فى حارتنا أرملة.. إلخ"، ص٦)، كما تلوح الحارة، مرة أخرى كذلك، موضوعا للاختبار، حيث الضياع مصير يتهدد من يهجرها من أبنائها. وبجانب ذلك، يتم تناول الحارة، هنا أيضا، خلال زمن طويل، وعبر حالات متباينة وأوقات مختلفة تعتريها، فضلا عن أن مركزية الحارة تصوغها، هنا كذلك، مقرونة بما

يجعلها البدء والمنتهى، نقطة الانطلاق ونقطة العودة، معا. وفى هذا الحضور اللافت للحارة ثمة إشارات إلى مواضعات أخلاقية: "وفى حارتنا لا يغض البصر عن نقيصة.. إلخ" (انظر الرواية، ص٧)، وإلى صيغة الانتماء، حيث الحارة "وطن" تصعب الحياة خارجه، وحيث يظل "زمن الأيام السعيدة" بها، فيما قبل الرحيل عنها، يستعاد دائما، (انظر الرواية، ص٨٩، وص١٣٣). وحتى لو بدت لبعضهم الحارة، فى وقت ما، "زنزانة" (انظر الرواية، ص١٤٩)، فإن حدودها هى "المكان"، وهى رابطة تستوى ورابطة الدم، وهى الأصل الذى لا يُنسَى. وقصص الخارجين من الحارة، والخارجين عليها، فى الرواية، ليست سوى أمثولة واحدة ــ متعددة الوجوه ــ على سعادة محالة التحقق خارج "المكان ــ الأصل". يتصل بهذا إيماء إلى أن كل الأزمنة لا يبقى منها سوى زمن الحارة الممتد، كأنه إجمال لتاريخ كبير (وإن تم رصد امتداده باختزال: "وقد مضى زمن وجاء زمن" ــ ص١٢)، كما يتصل بهذا تأكيد ــ لا تقوله الكلمات بوضوح ــ بأن كل حياة زائلة سوى حياة الحارة التى تواصل "سيرها الوئيد" (انظر ص١٠١ ــ ولاحظ تقارب هذه الصيغة والصيغة القائمة فى "زقاق المدق").

ــ مفردة المقهى:

مقرونا بالمساء وبجزء من الليل، فى أغلب سياقاته، يمثل المقهى أو "القهوة" مفردة زمكانية ثابتة فى عدد كبير من روايات محفوظ. تتعدد ــ وأحيانا تتباين ــ ملامح هذه المفردة من رواية لأخرى، كما تتنوع الوظائف التى تقوم بها فى بناء العمل الروائى أو فى التعبير عن العلاقات بين شخوصه، ولكن هذه المفردة تظل ماثلة، إطلالها متكرر، جزءا من عالم محفوظ[٩]، ومن المرجع الذى يحيل إليه، فى آن.

* * *

فى عدد من الروايات يمثل المقهى مفردة زمكانية مهمة تستوى ومفردات أخرى مهمة، لا يجاوز هذا الحيز من الحضور.

فى روايات (خان الخليلى) و(زقاق المدق) و"الثلاثية"، المقهى مطروح بوصفه مكانا للقاء بعض الشخصيات (يضاف إلى ذلك أنه مكان للعمل فى "زقاق المدق")، ولتنمية الروابط بينها، وساحة لمجموعة من الوقائع التى تمر بها.

فى (خان الخليلى) يتصل المساء بـ"قهوة الزهرة" بلقاءات تجمع أحمد عاكف والمعلم نونو (انظر الرواية، ص٦٥ مثلا)، وأغلب الإشارات للمقهى ترتبط بوقت محدد للجلوس فيه: "تجدنى أفضل أن أمضى <u>أول الليل</u> فى القهوة مع بعض الصحاب" (ص١١١). وفى "الثلاثية" يمثل اللقاء الوظيفة الأساسية التى يضطلع بها المقهى عادة (يلتقى كمال وفؤاد فى قهوة أحمد عبده، "قصر الشوق" ص٧٠، ٧١، ويذهب السيد أحمد عبد الجواد إلى "قهوة الجندى" بميدان الأوبرا لمقابلة ناظر

المدرسة، "قصر الشوق" ص٣٩٢، ويذهب كمال إلى القهوة لمقابلة بعض الصحاب، "السكرية" ص١٢،.. إلخ)، كما يقوم المقهى بدور ما فى لقاء ــ تمهيدى للقاء آخــر ــ بين العشاق (ياسين وزنوبة، وهذا دور قريب من ذلك الذى لعبه المقهــى بــين كامل وعنايات فى رواية "السراب").

وفى (أولاد حارتنا) المقهى مجلس الفتوة والشاعر؛ ساحة للمجاورة بين التسلط والتغنى بمآثره الزائفة، وإن تخلل هذا الغناء حلم بالعدالة التى يختفى معهــا كــل تسلط. يذهب الذاهبون إلى المقهى لسماع الحكايات، ويدرك بعضهم ما الحكايــات وما وراءها؛ مغزاها المجاوز للزمن الواحد إلى أزمنة شتى. هكذا تصل الحكايات، ومن ثم تلك الجلسة المحدودة فى مساءات وليال قصيرة بالمقهى، بين زمن ممتــد، من أدهم إلى رفاعة، ومن الخلاء الأول إلى الزحام الأخير.

وفى (اللص والكلاب) ينزاح المقهى عن مركز السلطة وعن الحلم بنفيها، معا، إلى الأطراف والهامش. فقهوة المعلم طرزان، التى يذهب إليها سعيد مهران متخفيا متسللا مطاردا، تقع "قريبة من الخلاء"، تشارف حافة الصحراء (انظــر الروايــة، ص٤٦)، وتنضم إلى سلسلة الأماكن الهامشية ــ كما لاحظنا ــ التــى يلــوذ بهــا المطارد من مطارديه.

وفى (الحب تحت المطر) يتم التقاط "مقهى الانشراح" بشارع الشيخ قمر، لا فى ضجيجه النهارى أو المسائى المعتاد، وإنما فى جلسة هادئة، شبه خاصــة، عنــدما يأتي إليه الأستاذ حسنى حجازى عند منتصف الليل. لا نرى بالمقهى عادة ســوى حجازى، وعم عبده النادل، وعشماوى الفتوة القديم وماسح الأحذية الآن، ولا نشهد بالمقهى سوى الهدوء المخيم (انظر الرواية، ص٣٢، ٣٣). لكن هذا المقهى سوف يتحول، لمرة واحدة، ساحة لفعل عنيف ــ كما لاحظنا (انظر الرواية، ص١٩٣).

وفى (حكايات حارتنا) أيضا يقترن المقهى اقترانا واضحا بالشاعر وحكاياته ــ وقد غاب الفتوة هنا ــ فى جلسات المساء التى تعد نوعا من "فرجة" أو "نزهة" بعد عمل النهار الشاق: "وتمضى الحياة ثقيلة (...) ولا فرجة له [صقر المــوازينى] إلا المقهى حتى منتصف الليل" (ص١٠٤ ــ وانظر أيضا ص ١٠٣ وص ١٥٦).

وفى (الحرافيش) و(قلب الليل) يقع المقهى موقعا هامشيا فى العالم الروائى. فى الرواية الأولى يشار إلى المقهى ضمن ما يشار إلى أماكن الحارة، ولكننا لا نكون فيه، إذ تضطلع "البوظة" بالدور الذى يقوم به عادة. وفى (قلب الليــل) لــم يحــظ المقهى بحضور حقيقى على الرغم من أنه يمثل ساحة مكانية زمانية يتلقى خلالهــا الراوى ــ وقد غدا مرويا عليه ــ وقائع الرواية كلها.

* * *

أما فى روايات (الكرنك) و(ليالى ألف ليلة) و(قشتمر)، فيتمثل المقهــى مفــردة مركزية أساسية تماما، فى زمكانه يبث الكثير من الوقائع الروائية، وتتعقد علاقات أغلب الشخصيات، كما تتجسد تحولات العالم الأكبر، بل يبدو المقهى ــ أحيانــا ــ

بمثابة "وطن ثان" ينتمى إليه بعض الشخصيات، أو بمثابة زمن رحب يحتوى أزمنتها، فترى هذه الشخصيات حيواتها فى حياته، وتواريخها فى تاريخه.

* * *

فى (ليالى ألف ليلة) يحوز المقهى — فضلا عن فصل بأكمله، بعنوانه ومحتواه — مساحات مهمة داخل الرواية، قائما بدور أساسى فى التعريف بالشخصيات، وبلورة ما يمكن تسميته "الرأى العام" الذى يتشكل خلال حوارات تدور بين هذه الشخصيات، فضلا عن ارتباطه الواضح بوقائع أساسية عديدة بالرواية[١٠].

وابتداء من الفقرة الأولى فى الفصل المبكر المعنون "مقهى الأمراء" (وهذه محض تسمية، فداخل المقهى يجلس الجميع؛ السادة والعامة، وإن استقل كلّ بمجلسه)، يقدم الراوى معالم هذا المقهى: موقعه، إطلال مدخله على الطريق العام، إشراف نوافذه على الحوارى الجانبية، تكوينه الداخلى، دوره الإمتاعى (ما يقدمه من مشروبات ومنزول وحشيش..إلخ، قبل أن يتوقف عند رواده الدائمين، الذين سوف يشكلون قطاعا مهما من وقائع الرواية. وتشير هذه الفقرة، أيضا، إلى ما يسم زمكان المقهى من تناوب؛ إذ تتغير المشروبات التى يقدمها لرواده، فيما يقول الراوى، "بين ساخنة وباردة تبعا للفصول" (انظر الرواية، ص١٠). كذلك تربط هذه الفقرة المقهى والحاضرين فيه بلحظة بعينها، محددة، من زمن الرواية (وهى لحظة تبدأ من توقف شهريار، فى حكايته المعروفة التى يتمثلها عمل نجيب محفوظ، عن قتل العذارى). فعبارة "وترددت أصوات.." التى تنتهى إليها هذه الفقرة تختزل الكثير من ملامح تلك اللحظة، وتومئ إلى كثير مما سيتلوها، ثم تفتح عالم الرواية كله على ما يجاوز الأصل الذى تتمثله من (ألف ليلة وليلة)، أى تفتح عالمها على زمنها الذى يبدأ من الليلة الواحدة بعد الألف.

بين آن وآن، بين وحدة وقائع وأخرى، حكاية وأخرى من الحكايات التى تمثل كل واحدة منها فى الرواية — كما مثلت فى "ألف ليلة وليلة" — دوائر شبه مستقلة وإن تماست، وأحيانا تقاطعت، مع الحكايات/الدوائر المجاورة، سوف يعود الراوى إلى المقهى ورواده، رابطا بين الوقائع، واصلا بين الحكايات، مستكملا عالم "الليالى"، وهو هنا — كما كان فى "ألف ليلة وليلة" — ينهض على منحى عجائبى، وقياسات للأماكن وللأزمنة تجاوز القياسات المألوفة، وإن انطلق، فى بعض أحيان، من زمن محدد، معتاد الملامح، فى أمسيات مقهى الأمراء ولياليه.

* * *

وفى (الكرنك) يمثل المقهى مركزا روائيا أساسيا ابتداء مما يشير إليه عنوان الرواية نفسه، ومرورا بالزمن الذى تقطعه والوقائع التى تتضمنها والشخصيات الأساسية فيها. من السطور الأولى فى الرواية: "اهتديت إلى مقهى الكرنك مصادفة.

ذهبت إلى شارع المهدى لإصلاح ساعتى (...) عثرت على المقهى فى تنقلى فقصدته"، إلى سطورها الأخيرة التى يتساءل فيها الراوى عن الحياة المقبلة لصاحبة المقهى، بعد كل ما تعرضت ــ وتعرض المقهى وبعض رواده ــ له من تجارب..
يلوح مقهى الكرنك، بدوره، زمكانا محدودا فى الموضع والزمن معا، ولكنه يختزل فى حيزه هذا علاقات العالم الأكبر خارجه، بسماته ومسمياته المرجعية التى يتم تأكيدها، والاهتمام بها، بأكثر من وسيلة.

الفقرة الأولى بالرواية، التى أشارت إلى هذا المقهى، حددت أيضا موقعه، ومعالمه الزمنية، وعلاقة الراوى به. فهذا المقهى الذى يقع "فى وسط المدينة الكبيرة" ينطوى على "عناق حار بين الماضى والحاضر، الماضى العذب والحاضر المجيد"، وهذا المقهى سيصبح "منذ تلك الساعة" مجلس الراوى المفضل، بل سيغدو "مستقره" "كلما سمح الزمان". وسوف يحرص الراوى، فيما بعد، على أن تتسع هذه المساحة "المسموح" بها، فيواظب على الحضور إلى المقهى فى وقت يومى ثابت (انظر الرواية، ص١٧).

بانتماء الراوى إلى الكرنك، لا ينتمى إلى مكان فحسب، بل إلى "أسرة": "انضممت إلى أسرة الكرنك بصفة نهائية ونفذت الأسرة فى صميم حياتى..إلخ" (ص١٠، وانظر أيضا ص٤٤). يغدو المقهى، بأسرته، من شيوخ وشباب، ساحة زمكانية تتصادى فيها، للراوى وللرواد، وقائع العالم الخارجى. يشير الراوى إلى وقائع مرجعية بعينها، منها هزيمة ١٩٦٧ التى رزحت على مصر والعرب، وطبعا على المقهى: "تجهم الجو الخانق بالأحلام المفتعلة. لم نكف لحظة عما كنا فيه والساعات تمضى فى إثر الساعات ونحن نحترق ونتهالك" (ص٤٢)، "وأما جماعة الشيوخ فقد ارتدت مع الأيام إلى الماضى" (ص٤٣)، ومن هذه الوقائع اعتقالات بعض الشباب من المعارضين فى فترة يصفها الراوى بـ"زمن القوى المجهولة وجواسيس الهواء وأشباح النهار" (ص٢٤).

يعرض الراوى لزمن ممتد بالمقهى، خلاله "غابت وجوه وترددت وجوه بين الغياب والحضور" (انظر الرواية، ص٤٤)، ويشير إلى تحولات انتابته (بما فيها تحولات الفصول، انظر مثلا ص٣٢)، كما يعرض لصور مختلفة تتصوره بها الشخصيات (تراه قرنفلة مكان عمل تحبه وتهتم به ــ انظر ص٣٦، ويقول عنه خالد صفوان، الجلاد القديم، إنه "ملتقى النفى والجريمة"ــ انظر ص١١٣. ويقرنه زين العابدين، فى لحظة غاضبة، بلعنة ما ــ انظر ص٣٠، ويتصوره الراوى، فى وقت من الأوقات، بمثابة "أذن كبيرة" ــ انظر ص٣٤).

المقهى، خلال تاريخه وتحولاته وصوره، يغدو نموذجا مصغرا لذلك العالم الأكبر الذى يهتم به الكاتب، ويبث فيه وعنه وحوله رسائل محددة، وهو اهتمام يطل برأسه، بوضوح، من بين ثنايا هذه الرواية التى أراد كاتبها، فيما أراد، أن

تكون شاهدا ونذيرا على عالم مثقل بأسباب القهر والرعب: عالم تلقى القهر والرعب وأشاعهما، فى آن.

* * *

وفى (قشتمر)، أيضا، يمثل المقهى نواة مركزية أساسية فى الرواية، ابتداء من عنوانها ومرورا بتفاصيل عالمها كله، وإن استقرت بؤرة زمكانية أخرى — تتمثل فى حى "العباسية" — متاخمة لهذه النواة، وأحيانا مزاحمة لها. مسيرة المقهى ومسيرة حى العباسية، معا، خلال زمن طويل، هما مسيرة الأصدقاء المحوريين بالرواية (صادق صفوان النادى، إسماعيل قدرى سليمان، حمادة يسرى الحلوانى، طاهر عبيد الأرملاوى، بالإضافة إلى الراوى)، من طفولتهم إلى أن مضوا معا "فى الحلقة الثامنة" (انظر الرواية، ص١٤١). جمعتهم أماكن أخرى فى زمن طفولتهم البعيد، قبل أن يهتدوا إلى مقهى قشتمر، ثم جمعهم هذا المقهى وظل ولا يزال يجمعهم حتى اليوم — فى زمن الرواية — إلى أن يجتمعوا فى مكان آخر، حين يأتى ذلك الوقت الآخر: قرافة باب النصر، بعد الموت.

يشير الراوى إلى بداية تعرفه مع أصدقائه مقهى قشتمر إشارة مشبعة بمنحى سيرى بيوجرافى واضح: "عرفنا قشتمر فى أواخر ١٩٢٣ أو أوائل ١٩٢٤ .. إلخ" (ص٢٨). ويعرض لتاريخ سوف يقطعه وأصدقاؤه مع هذا المقهى، يتغيرون فيه وبه كثيرا، ويتغير فيه وبه المقهى قليلا، بينما العلاقة التى تجمعهم بالمقهى لا تتغير أبدا: "تتغير المصائر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية حينا وقشتمر مقهانا" (ص٥)، "نقارن ذاهلين بين ما كنا وما نكون ونزداد التصاقا ومودة، ويمسى قشتمر عضوا فينا كما نمسى ركنا فيه" (ص١٢٣)، و"ظل قشتمر أحب الأماكن إلينا.. إلخ" (ص٥٧)[١١].

طيلة سنوات أعمار كاملة توشك على الانقضاء، قام قشتمر، ويقوم، بأدوار عدة لهؤلاء الأصدقاء. هو مجلسهم وملتقى مناقشاتهم (انظر الرواية، ص٥٥)، وهو مأواهم (ص٥٥)، لا يستطيعون أن يفرحوا فرحا حقيقيا فى أى مكان آخر (ص٦٠)، كما أنه "ركنهم" الثقافى (ص٦١) والسياسى (ص٦٧)، بل إنه عالمهم الذى بقى ولم يهتز انتماؤهم إليه، كأنه "وطن ثان" (انظر الرواية، ص٦٩).

تاريخ صداقة الأصدقاء، وتاريخ الأصرة التى جمعتهم وتجمعهم بقشتمر، لا ينفصلان عن زمن خارجى، مرجعى، توالت حلقاته، حافلة بكثير من الوقائع، جالبة العديد من التغيرات. يستعيد الراوى عالمه وعالم أصدقائه صغارا عندما أتوا للمقهى للمرة الأولى، ثم يستعيدهم فى زمن آخر إذ يرى أولاد بعضهم فى عطلات الأعياد والمدارس عندما كانوا يأتون للمقهى فى ملابسهم الجديدة (انظر الرواية، ص٧٥)، وفيما بين الزمنين يشهدهم ويشهد نفسه معهم: "ونحن نودع الشباب ونخطو أول خطوة فى الرجولة" (ص٧٤). لقد قطع بهم المقهى رحلة قطعها الزمن

خارجهم: من عهد الملكية والسراى (انظر الرواية، ص٩) إلى "يوم قتل الزعيم" ثم يوم ذهابهم متوكئين على العصى إلى مركز الاستفتاء لانتخاب الرئيس الجديد (انظر الرواية، ص١٤١، ١٤٢). ظل قشتمر طيلة ذلك الزمن الطويل "المكان الوحيد مهما تكثر العواصف" (ص١٤١)، واستمر ركن الأصدقاء به عامرا (انظر الرواية، ص١١١). ولكن زمن الصداقة التى تجسدت فى المقهى وتجسد المقهى خلالها يلوح كأنه "دقيقة واحدة"، فيما مر على العالم الخارجى، خارج المقهى وخارج العلاقة، "سبعون عاما" (انظر الرواية، ص١٤٧).

ـ مفردة الميدان:

فى عدد من روايات محفوظ تتردد مفردة الميدان في سياق التعبير عن وقت خروج جماعى، تشاهد خلاله الشخصية المفردة الحشد[١٢]، أو تندمج فيه، أو تواجهه. ويلوح الميدان، فى غير سياق روائى، قرين تجسيد حالات الإحساس بالغضب الجماعى، أو بالخطر، أو بافتقاد الأمان والتماسه، وفى تناولات القطاع القديم من المدينة يختزل الميدان عالما قائما على تراكب العصور[١٣]. لا يخلو الميدان، فى هذه السياقات جميعا، من فعل "خروج" واضح، ومن إشارة إلى إحساس الشخصية بـ"المجموع" أو "الحشد" الأكبر؛ كأن دلالات الميدان، فى عالم محفوظ، تقترب من دلالات "الساحة" (أو "الأجورا" Agora) فى المدينة اليونانية القديمة (بينما تتخذ "الساحة" فى روايات محفوظ، بالمقابل، معنى آخر)؛ ففى هذه الساحة، فيما يحلل باختين، لم يكن هناك "إنسان داخلى (...) فوحدة الإنسان ووعيه كانا شيئا عاما خالصا. الإنسان كله فى الخارج".

فى "الثلاثية" و(حكايات حارتنا) ترتبط مفردة الميدان بالمظاهرات التى يذوب خلالها الفرد فى ذات جمعية، يتلاشى فيها ويتوحد وإياها. فى (بين القصرين) نحن مع الراوى الذى يرصد العالم الخارجى من منظور فهمى: "رباه! امتلأ الميدان [ميدان المحطة]، امتلأت الشوارع المفضية إليه (...) مائة ألف، طرابيش، عمائم، طلبة..عمال..موظفون..الشيوخ والقساوسة، القضاة.. إلخ" (انظر الرواية ص٤٦٨). وسوف يرى فهمى، وهو يمضى فى "مظاهرته" ـ بتعبير الراوى ـ ميدان الأوبرا من بعيد "رءوسا متلاصقة كأنها تنبت من جسد واحد ملأ الأرض طولا وعرضا" ص٦٩).

فى (حكايات حارتنا)، باختزال يعد منحى سائدا فى هذه الرواية، "تخترق مظاهرة ميدان بيت القاضى فينضم إليها سلومة [الطفل] بتلقائية (...) يصاب برصاصة فى رأسه ويسقط قتيلا" (ص٣٥). وبغياب سلومة يتلاشى ـ بالمعنى الحرفى ـ الفرد فى المجموع؛ سوف يتحول الطفل ـ الذى كان عاطلا عن كل ميزة ـ إلى بطل، ويتحول أبوه الفقير الذى لم يأبه به أحد من قبل إلى "والد

الشهيد". وبالاختزال نفسه يشار إلى مظاهرة أخرى "يموج بها الميدان" فى رواية (حديث الصباح والمساء)، (انظر الرواية، ص١٦).

* * *

فى سياق آخر يجاوز حدود المدن المصرية والعربية وميادينها، يشير قنديل العنابى (فى رواية "رحلة ابن فطومة") إلى ميدان يراه فى "دار الأمان" (التى تختزل تجربة العالم الاشتراكى أو الشيوعى) مقترنا أيضا بالحشد: "كان ثمة أربعة شوارع كبيرة تصب فى الميدان، ومع الغروب تجلت بشائر البشر كأنها ساعة البعث، وسرعان ما راح كل شارع يقذف بجموع لا يحيط بها الحصر.. إلخ" (انظر الرواية، ص١٢٨). ثم فى دار الحلبة سيشير العنابى إلى تلك المدينة التى "يذوب فيها الفرد فلا يدرى به أحد. ترامى أمام الفندق ميدان واسع مستدير .. إلخ" (ص٨٦).

* * *

فى سياقات أخرى يتصل الميدان بحالات متغايرة؛ بالتماس الأمان أوقات الخطر (إذ يهرع الناس إلى الميدان "ينشدون فى الانطلاق والتجمع البشرى ما يفتقدون من أمان" ـ انظر رواية "حكايات حارتنا" ص١٣٦)، وقد يتحول الميدان نفسه إلى موطن للخطر (وقت نزاع الحارات "يغدو الانطلاق إلى الميدان محفوفا بالمخاطر"، انظر "حكايات حارتنا" ص١٢٢)، وأحيانا يحل على الميدان فى حالة استثنائية صمت الموت (بعد الوباء، انظر رواية "الحرافيش" ص٦٨).

ـ مفردة الحى:

يمثل الحى، مقرونا بزمن ما، مفردة أخرى متكررة فى عالم نجيب محفوظ. فى بعض الروايات يلوح الحى خلال إشارات عابرة، وفى روايات أخرى، خصوصا (خان الخليلى) و(قشتمر)، يبدو الحى مركزا فى التناول الروائى.

* * *

فى "الثلاثية" يتجسد حى الحسين القديم بإشارات إلى حيويته وصخبه بالليل (انظر "بين القصرين" ص٩) وإلى طابعه المقدس (انظر الرواية نفسها ص٣٨٨، وانظر "قصر الشوق" ص١٨٤، و"السكرية" ص٢١٧). يلوح هذا الحى، لدى بعض الشخصيات، متأبيا على كل تغير، كأنه خارج الزمن: "هو الحى كما عهده فى طفولته وصباه (...) كل أولئك باق على عهده" (انظر "بين القصرين" ص١٠٥)، وتلوح حدوده كأنها حدود العالم كله (انظر"بين القصرين"، ص١٣٠). ولكن، مع

هذه النظرة التى تجعل الحى اختزالا لزمن العالم ومكانه، قد يوضع الحى فى سياق موضوعى يبدو فيه محدودا إزاء عالم أكبر (يشير الـراوى إلـى احـتلال الحـى "احتلالا عسكريا". انظر "بين القصرين" ص٣٥٠)، كما يغدو ــ مثلما يغدو كل أحد وكل شئ بالرواية ــ مرمى لتغيرات الزمن التى لا تتوقف (من ذلك إشارات إلـى هدم بعض بيوته القديمة وإعادة بنائها. انظر "السكرية" ص٦ ثم ص٥١).

الحى القديم، فى بعض روايات محفوظ، يمثل امتدادا لسلسلة الأماكن الأليفة، أو أماكن الانتماء. فى هذا السياق، مثلا، يستخدم تعبير "ابن الغورية" (انظر "حـديث الصباح والمساء" ص٣)، أو يشار إلى من "تشرب قلبه رحيق الحى بحب وشـغف" (الرواية نفسها، ص١٦٦)، أو إلى "المتشبع بتقاليد الحى" (انظر "قـصر الـشوق" ص٢٠).

* * *

يُتخذ الحى مركزا روائيا فى (خان الخليلى)، ابتداء من عنوان الروايـة حتـى جملتها الأخيرة: "فالوداع ياخان الخليلى". وتتناول الرواية تجربة أسرة تنتقل للعيش فى هذا الحى[٤٠]، مما يتيح حضور "عين" راصدة "أخرى"[٤٥] ترى فى عالم الحى ما لا تراه عين المنتمى إليه. وبهذا يوضع الحى القديم خلال حالات متعددة له، أوقات متباينة من النهار والليل، ويلوح بأبعاد متنوعة، تاريخيـة وطبوغرافيـة ودينيـة وروحية. والملاحظ أن حى "خان الخليلى" يتداخل وحى "الحسين" فى الرواية (انظر مثلا صفحات: ٤١، ٥١، ٧٥، ١٢٤).

عين "الغريب"، التى تقع على الحى، تلتقط بعض ملامحه، والصناعات التقليدية فيه: "وقد جلس الصناع أمام حوانيتهم يكبون على فنونهم (...) فالحى العتيق [لاحظ البعد التاريخى، التبعيدى، معا] ما يزال يحتفظ باليد البشرية بقـديم سـمعتها فـى المهارة والإبداع.. إلخ" (ص٨). الحس التعليقى، هنا، يضع الحى فى سياق يلـوح كأنه خارج الرواية وخارج عالمها. ولكن سوف توضع فى مواجهة هـذه الرؤيـة للحى رؤى أخرى له (هو: "حى مبارك محبوب من أجل صاحبه" ص٤١، وهـو: فيه "متسع مرضية الله ومعصيته على السواء" ص٤٢، وهو: "النور والسرور (...) الليل العامر بالسمار والمنشدين واللهو البرئ" ص٧٥، وهو: يحتوى "ابن بنـت الله وكفى به جارا ومجيرا" ص١٣، وهو:"بقايا متداعية، فإذا نظرت إليه بعين العقل لم تر إلا قذارة.. إلخ" ص٥١). وبين الأسرة التى تنتقل لسكناه، وتفقد ابنا لها، سوف نجد من يرى أنه "حى شؤم" (ص٢٤٤)، كما سوف نلاحظ أن الأسرة هذه قد "سرت بقرب الرحيل عن خان الخليلى" (ص٢٥٣).

حضور الحى فى بناء الرواية يكاد يوازى حضور الزقاق فى (زقاق المـدق)؛ نشهده فى أوقات متغايرة ــ ومن ثم عبر حالات متباينة ــ من النهار والليل: فـى الصباح (انظر الرواية، ص٦٠)، وعند الظهيرة (انظر ص٦٠)، أو فى أوائل الليل

(انظر ص٢٦)، مثلا، وأغلب فصول الرواية تتأسس بعد أن تبدأ به فى تلك الأوقات/ الحالات المختلفة.

أما فى رواية (قشتمر)، فالحى ــ مثله مثل المقهى، كما أشرنا ــ يمثل بؤرة مركزية أساسية فى الرواية. مسيرة المقهى والحى، معا، توازى مسيرة الأصدقاء الذين يمثلون الشخصيات المحورية بالرواية. مر الحى، كما مر المقهى، وكما مرت الشخصيات، بزمن ممتد طرأت على الجميع خلاله تغيرات شتى.

طفولة الأصدقاء و"العباسية" الأولى، معا، هما بداية الزمن الأول التى تمثل نقطة الانطلاق فى مسيرة التغير الحافل. من سطور الرواية الأولى، حيث كانت "العباسية فى شبابها المنطوى" "واحة فى قلب صحراء مترامية. فى شرقيها تقوم السرايات كالقلاع وفى غربيها تتجاور البيوت الصغيرة مزهوة بجدتها وحدائقها الخلفية. تكتنفها (...) حقول الخضر والنخيل والحناء وغابات التين الشوكى. يشملها هدوء عذب وسكينة.. إلخ" (ص ٥)[٦]... إلى صفحة الرواية قبل الأخيرة، التى تتساءل عن تلك "العباسية القديمة هل بقى منها أثر؟ أين الحقول والحدائق؟ أين النخلة ومجلسها وغابة التين الشوكى، أين البيوت ذوات الحدائق الخلفية؟ أين السرايات والقلاع والهوانم؟ هل نرى اليوم إلا غابات من الأسمنت المسلح ومظاهرات من المركبات المجنونة؟ هل نسمع إلا الضجيج والضوضاء؟ هل تحدق بنا إلا أكوام الزبالة؟" (ص١٤٦). . من هناك إلى هنا، ومن تلك الفترة البعيدة إلى الحاضر، تكتمل رحلة الحى، وتنبثق مرثية العالم الذى تدهور عبر الزمن فتلاشى من المكان.

تنطلق هذه المرثية، زمنيا، من المآل الأخير الراهن، ومن هذا المآل يتم تتبع المراحل التى قادت إليه، تستعاد هذه المراحل بالتقاط نقاطها المفصلية فحسب، أهم انعطافاتها وعلامات التحول فيها. هكذا نلحظ إشارات الراوى، مثلا، إلى التغيرات التى كانت "جديدة" فى الحى: "أول دكان خردوات" (ص٩٢)، أو: بناء "أول عمارتين حديثتين" بعد هدم أحد البيوت (انظر الرواية، ص٩٢)، أو: "تساوى العباسية شرقيها وغربيها لأول مرة فى التاريخ" (ص١٠٧)، كما نلحظ إشاراته لبعض آثار الزمن المرجع التى فاقمت تدهور عالم الحى، ومن ذلك، مثلا، الحرب ــ العالمية الثانية ــ وما أعقبها من تسارع اختفاء السرايات (انظر الرواية، ص١٠٦، ١٠٧).

ــ مفردة السجن:

مفردة تتردد فى بعض روايات محفوظ، مجسِّدة لزمن ومكان يستويان والعدم، تتلاشى فيهما أو تتحلل معهما الأزمنة والأماكن جميعا، وتتشخص وطأة الوحدة والألم والرطوبة والظلام كائنا خرافيا مهولا. تلوح هذه الدلالات لمفردة السجن فى إشارات إليه، من خارجه، أو تتمثل فى تجارب شبه مفصلة، لشخصيات كابدت تجربة السجن من داخله.

وطأة السجن، من خارجه، يشار إليها إشارات متناثرة فى أكثر من رواية. فى هذه الإشارات قد تعانى شخصية نوعا من أنواع الحصار إذ تجبر على البقاء داخل حيز مكانى ما مدة من الزمن، وبهذا المعنى قد تبدو المدرسة سجنا (لاحظنا هذا مع كامل رؤبة لاظ فى "السراب"، ويمكن أن نلاحظه مع قاسم عمرو عزيز فى "حديث الصباح والمساء": "الذى لم يستطع أن يفرق بين المدرسة وسجن قسم شرطة الجمالية" ـ انظر الرواية ص١٨٠)، كما قد يتمثل السجن فى بيت يتم فيه "تحديد إقامة" شخصية من الشخصيات (بيت الناظر الذى فرض على عرفة ألا يغادره أبدا فى "أولاد حارتنا"، أو بيت "عثمان جلال" الذى كان يعمل ضابطا بلواء الفرسان بالجيش المصرى، وكان يعذب ضحاياه من المصريين حتى وصف بأنه "العدو الأول لثورة ١٩١٩"، ثم أحاله سعد زغلول إلى المعاش بعد تولى الوزارة عام ١٩٢٤، "فتسلل إلى بيته المهجور (...) وقبع فيه لا يبرحه كأنه سجن"، "المرايا"، ص٢٣٨)، أو قد يلوح البيت سجنا من خارجه (إحساس جعفر الراوى ببيت جده قبل أن يدخله، بسوره العالى الحجرى الممتد "طولا وارتفاعا كأنه حقيقة سجن"، "قلب الليل" ص٢٨)، كذلك قد يتحقق الإحساس بوطأة السجن، دون دخوله، شاملا مطبقا، إذ يتحول العالم كله ـ على اتساعه ـ إلى سجن كبير، وهذا المعنى مطروح فى "الشحاذ": "المكان رغم لا نهائيته سجن"، (انظر الرواية ص١٥٥).

أما السجن بمعناه الحرفى، فتتعدد الإشارات إليه فى عدد من روايات محفوظ، بعضها لا يتوقف عند معاناة الوطأة بداخله، وبعضها يتوقف عند هذه المعاناة.

فى رواية (اللص والكلاب) التى تبدأ من نقطة زمنية تالية للخروج من السجن: "مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية.. إلخ"، يتناءى السجن، بزمنه ومكانه، بوضوح: "هاهو باب السجن الأصم يبتعد منطويا على الأسرار اليائسة" (الرواية، ص٦)، ليفسح المجال للتوقف عند أزمنة وأمكنة أخرى، سابقة على دخول السجن أو تالية على الخروج منه. ونلاحظ هذا المنحى نفسه فى رواية (قلب الليل)؛ يتحدث جعفر الراوى عن السجن الذى سيق إليه وقضى فيه سنوات طويلة بوصفه امتدادا لعالمه السابق على دخول السجن: "واصلت الجهاد فى السجن داعيا إلى مذهبى .. إلخ" (الرواية، ص١٤٩)، ثم يعبر تجربته هذه، دونما توقف عندها، إلى ما يتلوها من تجارب. كما نلاحظ هذا المنحى أيضا فى (ليالى ألف ليلة) حيث يساق إلى السجن جمصة البلطى، ولكن تحت حماية قوة تجاوز كل قدرة بشرية داخل السجن وخارجه (انظر الرواية، ص٥٨، ٥٩).

مع هذه الإشارات إلى تجارب داخل السجن لا تتريث عند وطأته، هناك إشارات أخرى تتوقف تفصيلا عند هذه الوطأة. قد تتمثل هذه الوطأة فى تجارب محدودة داخل السجن، تمر لوقت قصير بمكانه الخانق وزمنه الثقيل، فيشار مثلا بسرعة إلى داخله "المظلم الرطب" أو إلى "بابه الغليظ المتجهم" ("السكرية"، ص٣٢١

وص٣٢٣)، كما قد تتمثل هذه الوطأة فى معاناة ترصد بالتفصيل لـزمن السجن ومكانه.

السجن، زمكانيا، من داخله، ومن قلب وطأته الرازحة، يلوح فى تناولات محفوظ تعبيرا عن الظلام اللانهائى، والزمن الذى يختفى فيه معنى الزمن، والمكان الذى تتوارى معه معالم المكان. كأننا، فى هذه التناولات، إزاء عالم يشبه "الثقوب السوداء"؛ حيث العدم الذى يختفى فيه كل زمن وكل مكان. هنا الظلام المطبق الذى يشير إليه، مثلا، إسماعيل الشيخ فى (الكرنك): "وعشت فى الظلام زمنا لا أدريه حتى ذبت فى الظلام" (الرواية، ص٧٣)، ويقرنه بالحيرة والرعب: "مددت ذراعى (...) لم أعثر بشئ إلا الجدران، لا يوجد فى الحجرة [الزنزانة] شئ (...) الظلام والفراغ والحيرة والرعب" (الرواية نفسها، ص٥٤)، وهنا الزمن الذى يتلاشى، بعيداً عن المقاييس المتعارفة وعن الإحساس الإنسانى ذاته. يقول عثمان عن سنوات سجنه الطويلة: "مضت أعوام وأعوام، اليوم بسنة فى قرفه والسنة بيوم فى تفاهتها" ("الشحاذ"، ص١٣٢). وقد يبدو هذا الزمن وكأنما قد توقف، أو كأن السجين قد فقد موقعه منه: "والزمان فى الظلام والصمت يتوقف تماما" ("الكرنك"، ص٥٤)، "أدركت أننى فقدت موقعى من الزمن، أى وقت نمت؟ فى أى لحظة أنا من ليل أو نهار؟" ("الكرنك"، ص٥٦). وفى هذا الغياب والفقدان والتلاشى والتوقف، يستوى ضياع الإحساس بالزمن وفقدان أسباب الحياة، ويشارف العالم حدود الفناء. يقول قنديل محمد العنابى: "وهبطت فى الأعماق درجات فى إثر درجات فضاع الزمن فيما ضاع من أسباب الحياة، واختفى التاريخ. وجهلت الساعة واليوم والشهر، توارت المعالم، وبات عمرى لغزا (...) لا شك أن الأجيال والعصور والدهور تتعاقب وأننا نتذوق طعم الفناء بجلاله الأبدى. .هكذا..هكذا..هكذا.." ("رحلة ابن فطومة"، ص٧٧). هنا نواجه العدم المكتمل، الذى يبتلع الماضى والحاضر بل الزمن المقبل أيضا: "اختفى وجودى نفسه من الدنيا"، "دفنت آمالى شيعت للفناء ماضى وحاضرى ومستقبلى" ("رحلة ابن فطومة"، ص٧٤، وص٧٦ على التوالى).

ثالثا ــ مفردات الروح:

ــ الخلاء:

أصل ما قبل كل تجسيد للعالم، زمن ما قبل الأزمنة ومكان ما قبل الأماكن[١٧]؛ مفردة ملحة الحضور فى (أولاد حارتنا)، ثم ماثلة بحضور أقل فى روايات أخرى.

فى (أولاد حارتنا) يقول الراوى: "كان مكان حارتنا خلاء" (الرواية ص١). هذه عبارة زمكانية بامتياز، تجاوز مكان الحارة وحاضرها الراهنين إلى وجود أسبق

فى المكان والزمن معا. فى عبارات أخرى كثيرة، ترد بلسان الراوى وبألسنة الشخصيات، تلوح مفردة "الخلاء" — من جانب — موصولة ببعض مفردات أخرى ("خلاء الدراسة"، "بقاع الخلاء"، "مطلع الخلاء" — انظر صفحات ١٠٣، ٣٣١، ١٥٨ على التوالى). لكن هذا الوصل — من جانب آخر — لن ينفى عن الخلاء دلالات ظلت لصيقة به منذ انبثاقه فى الزمن الأول والمكان الأول: النأى عن كل تجسيد، وانتفاء كل حياة إنسانية، وغياب كل عمران، والسكون الشامل والصمت اللانهائى المطبق.

بوجود الحارة حيزا فى العالم، والحيز الأساسى فى عالم الرواية، تكون قد انتزعت جزءا، وإن كان محدودا، من الخلاء؛ غيرت من ملامح ذلك الجزء وأكسبته هوية ما، نفت مكانه وزمنه ووهبته مكانها وزمنها. صحيح أن ما منحته أضيق مما كان يمتلك من رحابة، لكن فيما وهبته ماء الحياة ورونقها، ضجيجها وصخبها، نفى ما عداها من عدم (قل أيضا: موت) وصمت.

وباستمرار حضور الخلاء على حافة الحارة[٨]، تذكرة ماثلة دوما بما كان وبما هو كائن؛ بقدرة الجبلاوى، وبجهده، أو بكليهما معا. وسوف تقول عنه خادمته — بعد موته الذى لا يصدّق — مؤكدة قدرته الكلية — التى لا تصدّق أيضا — إنه "ذلك الجبار الذى دان له الخلاء" (انظر الرواية، ص٥٣٧).

لكن هذا الاستمرار للخلاء، موضعا خارج الحارة غير بعيد عنها، بعد انتقاله من زمن ما قبل الأزمنة ومكان ما قبل الأماكن إلى زمكان جديد قد تعيّنت فيه المقاييس والأحكام، سيجعله هو نفسه هدفا وموضعا وموضوعا لتلك المقاييس والأحكام. هكذا يكتسب الخلاء دلالات جديدة تضاف إلى دلالاته الأولى[٩]، فيغدو مجالا للجدال ومحلا لاختلاف وجهات النظر من قبل بعض شخصيات الحارة، وهكذا يبدأ يقوم بوظائف لم يكن قد قام بها من قبل.

سنمضى — فى الرواية، فى زمنها الذى أعقب زمن الخلاء الأول — مع أدهم وقدرى ابنه، بعدما قتل هماما أخاه — إلى "خلاء الدراسة"، حيث بدا الصمت غليظا "بينما نضح الأفق بأنوار الأحياء الساهرة" (انظر الرواية، ص١٠٣. هنا قد تعين — إلى حد — ذاك الخلاء فغدا "خلاء الدراسة"، وهنا زاحمت الظلام القديم أنوار مستحدثة). وسنرى — بالرواية — أن دار "البلقيطى" الحاوى تقع فى "مطلع الخلاء"، وسنعرف لماذا اختار لداره "هذا المكان المنعزل" (انظر الرواية، ص١٥٨. وهنا أصبح مطلع الخلاء محض مكان منعزل)، وسنسمع أحيانا فى الخلاء "غناء راع" (انظر الرواية، ص٢٦٩. وها هو الصمت المطبق يُخترق بوضوح). وسيقول عم شافعى لرفاعة: "استأنف عملك فيما وراء الخلاء إذا شئت" (انظر الرواية، ص٢٨٥. وها هو الخلاء يشار إليه كمكان آمن يمكن الذهاب إليه والعودة منه، وهى الدلالة التى سوف تتأكد باتخاذ رفاق رفاعة الخلاء ملجأ وملاذا: "وعاش الرفاق فى أطراف الخلاء (...)، ص٢٩٨، كما سوف يؤكد هذا المعنى رفاق قاسم

فى زمن اضطهادهم: "ولنقم نادينا فى مكان آمن بالخلاء حتى يشتد ساعدنا ويكثـر عددنا"، ص٣٨٨). كذلك سوف يُتخذ الخلاء مكانا صالحا لتجربة عرفة زجاجاتـه التى تنفجر (انظر الرواية، ص٥٠٥).

فى حكايات الراوى، حكايات الحارة التى يستنقذها من النسيان ويهبهـا إمكـان البقاء عبر الزمن، إشارة مهمة إلى أن اللقاء الذى تم بين الجبلاوى وجبل ـــ واستمد منه جبل شجاعة ـــ قد تم فى الخلاء (انظر الرواية، ص١٨٤). ولكن هذا اللقـاء، فى حكايات الراوى نفسها، سوف يوضع موضع اختلاف فى "التقويم"، فى عالم قد عرف الاختلاف وعرف التقويم معا:

"فأشار حنش إلى الخلاء وقال برهبة:

ـــ وفى هذا الخلاء كلم بنفسه [الجبلاوى] جبل وأرسل خادمه إلى قاسم.

فقال عرفة بامتعاض:

ـــ وفيه.أيضا قتل رفاعة واغتصبت أمنا وضربت" (ص٤٨٨).

* * *

فى (الحرافيش) تبقى مفردة الخلاء على بعض دلالاتها السابقة، من حيث هـى تعبير عن عالم مجاوز للأزمنة والأماكن (:"وظل الخلاء محيطا متراميا مثابرا على جلاله وتعاليه"، الرواية ص١٠٤). ولكن الخلاء يبدو، فى غير سـياق بالروايـة، محاطا بهالة قاتمة ترسمها دلالات النفى والموت، حيث يشار إلـى وقوعـه، مـع الجبل، فيما وراء الممر والقرافة (انظر الرواية، ص٥٧ مثلا)، وحيث يغدو تجسيدا لمعان عدة، تنتهى إلى غياب الموت: "أرض الهاربين وقطاع الطرق، مأوى الجـن والزواحف، مقبرة العظام المطمورة (...) الخلاء المحيط يرنو بعين باردة سـاخرة قاسية منذرا المنهزم [من الفتوات المتـصارعين] بالـضياع الأبـدى" (الروايـة، ص٩٩).

* * *

الإشارات الأخرى للخلاء، فى روايات أخرى لمحفوظ، تكتسى مسحة عـابرة. يمثل الخلاء فى بعض هذه الإشارات تعبيرا عن مكان للنفى أو للعقاب (فى "ليـالى ألف ليلة"، مثلا، يشير الراوى إلى انقضاض الشرطة على المتسولين والصعاليك "ثم يسوقونهم جماعات إلى الخلاء"، الرواية ص٢٦). وفى بعض هذه الإشـارات قـد يجيء الخلاء محض تذكرة بهامش ناء، ماثل هناك، فى زمن ومكان ما، قـريبين وبعيدين فى أن ("وضج الخلاء فى الخارج بنهيق حمار ختم بحـشرجة كالبكـاء"، رواية "اللص والكلاب"، ص٢١).

ـ مفردة الصحراء:

تلوح مفردة "الصحراء"، فى بعض روايات نجيب محفوظ، امتدادا مكانيا لعالم الخلاء، وفى روايات أخرى تبدو امتدادا لـ"القرافة"، ولكنها، فى الحالتين، تأتى مصحوبة بدلالات واحدة: الوحشة والخطر. فى (أولاد حارتنا)، مثلا، تتصل الصحراء بـ"الخوف والوحشة وقطاع الطريق" (انظر الرواية ص١١، وانظر "الحرافيش" ص ١٦).

لكن السياق الأكثر ترددا لمفردة الصحراء فى روايات محفوظ يقرنها بالليل وبالهواء النقى والسماء المفتوحة والنجوم الساحرة. فى رواية (اللص والكلاب) ـ كما لاحظنا ـ يشير الراوى إلى مقهى طرزان، حيث يجرى "تيار جاف منعش ما بين الباب والنافذة يحمل طابع الصحراء من القوة والنقاء" (الرواية، ص٤٦). وفى رواية (قلب الليل) يتحدث جعفر، فى روايته، عن راعية الغنم التى اقتحمت عالمه بجمالها الوحشى: "الدم والتشرد والهواء النقى" (انظر الرواية ص٦٩). وفى رواية (رحلة ابن فطومة)، التى تقطع مرارا الصحراء الواقعة فيما بين الديار التى يرتحل إليها قنديل محمد العنابى، يشير العنابى إلى اكتشافه الأول لعالم هذه الصحراء، عقب خروجه من "دار الوطن"؛ إذ يستوقفه ما فيها من "هواء سابح"، "صفحة كونية متحدية بالجلال" (انظر الرواية ص٢٢)، "رأيت النجوم كما لم أرها من قبل، جليلة ساحرة لا نهائية" (ص٢٣).

ـ مفردة القبو:

تتكرر مفردة القبو فى بعض روايات محفوظ، كأنما هى علامة على ليل أبدى، حيث الظلام الثابت المتكاثف، والغموض المطبق.

خارج القبو، لمن لم يدخله، تتردد حكايات ـ مثقلة بالمخاوف ـ عن العفاريت أو الثعابين (انظر رواية "حكايات حارتنا"، ص١٣، وص١٤، وص١٥٧). ولكن القبو، لبعض من اقتحمه، يغدو ـ فى أغلب الإشارات إليه ـ مكانا للذة الجنسية (انظر "قصر الشوق" ص٥٧ ـ وإن تعين هنا القبو بمسمى بعينه "قبو قرمز" ـ وانظر "حكايات حارتنا" ص٦١). وفيما بين هذا وذاك، بين رؤية القبو من خارجه وخوض تجربة اقتحامه؛ بين خوف العفاريت أو لذة الجنس، يأتى القبو فى سياقات أخرى، بروايات أخرى، بوصفه مأوى للمتسولين (انظر "زقاق المدق" ص٥٨ مثلا)، أو حصنا آمنا، رغم ظلامه الدامس، وقت الغارات (انظر "السكرية" ص٢١٧).

ـ مفردة المقبرة:

مفردة زمكانية متكررة فى روايات نجيب محفوظ، بما هى موصولة بالصحراء، من ناحية، وبدلالات الموت، من ناحية أخرى.

فى سياق لاحظناه مع الصحراء، تمثل المقبرة جزءا من عالم يحرك الإحساس بالوحشة والخطر، وفى سياقات أخرى، يضاف إلى هذا الإحساس الخوف من الشياطين (انظر "حكايات حارتنا"، ص١١٢. وانظر أيضا "الحرافيش"، ص٥٥)، وفى سياقات ثالثة تخلص المقبرة لمعناها الأقرب الشائع، لافتة كئيبة للموت، ومعلما من معالمه. ويتصل هذا، فيما يتصل، باستكشاف تجربة الموت ـ للمرة الأولى ـ التى يغدو القبر تذكرة مجسدة ماثلة لها (تتحول، مثلا، دلالات زيارة المقابر فى عينى طفل بعد موت ابن اخته الذى كان يلعب معه: "لا تعود زيارة القبر من أيامى البهيجة، ويتغير وقع منظره"، رواية "حكايات حارتنا" ص٢١، وانظر أيضا "حديث الصباح والمساء" ص٢٠٢).

فى سياقات غير هذه، هى الأكثر ترددا، يلوح القبر كأنه "البيت الباقى"، مستقر الحياة الأبدية بعد انقضاء زمن الحياة الزائلة العابرة. القبر، ومن ثم الموت، فى هذه السياقات، ليس سوى امتداد للحياة نفسها، وهى ليست أكثر من جسر له، زمنها القصير تمهيد لزمنه الباقى (انظر عصر الحب"، ص١١). ولذا، يجب العناية بالمقبرة، وبتشييدها، بالقدر نفسه من العناية بالبيت، جمالهما ورونقهما معا ينبعان من مصدر واحد وينتهيان إلى أثر واحد: "وأنكرت سنية حال المدفن ورأت أنه بحاجة إلى تجديد كالبيت" ("الباقى من الزمن ساعة"، ص٤٦)، "وكان قد بنى مقبرة جديدة وجميلة" ("حكايات حارتنا"، ص٦٠)، و: "تفحص القبر بإعجاب. كان بابه مفتوحا، والسلم يرى فى تدرجه نحو المنامة متألقا بنور الشمس ("حضرة المحترم"، ص ص١٦٢، ١٦٣).

ـ مفردة التكية:

فى عالم محفوظ تلوح التكية صرحا ذا طابع أبدى، موسومة دائما بأناشيدها وترانيمها الغامضة (ورد ذكر الأناشيد فى "الحرافيش" بالفارسية)، وبعزلتها المؤكدة ببابها المغلق وجدارها العتيق، وبساحتها المفتوحة ـ غالبا ـ على نجوم ترصع سماء الليل. تبدو التكية، دائما، قريبة ونائية فى آن، كأنها الملاذ والملجأ لكثير من الشخصيات، وكأنها أيضا ـ وهى الواقعة على طرف الحارة ـ "خارج أسوار الحياة" (انظر "حكايات حارتنا"، ص١٧٩).

فى (الحرافيش) يتمثل الحضور الأكبر للتكية من بين روايات نجيب محفوظ[٢٠]. يلوح هذا الحضور ابتداء من الحكاية الأولى بالرواية. كم ذهب إلى ساحتها عاشور الناجى، وكم جلس منفردا، محلقا "بأناشيد التكية والجدار العتيق والسماء المرصعة بالنجوم" (انظر الرواية، ص٤٤ مثلا). وتقترن التكية، فى زيارات عاشور هذه، بزمن ليلى دائما (انظر الرواية ص ٥٦ وص ٨٨)، وهى، فى هذه الزيارات، تنتقل بعاشور من مكانه وزمنه إلى مكان وزمن مغايرين، هما جزء من زمنها،

الموصول بمعنى الخلود، من عالمها الذى تنطوى عليه فى "صرحها الأبدى" (انظر الرواية، ص٥٦).

تظل التكية ماثلة للجميع، قريبة منهم فى المكان، ولكن تتفاوت الصلات بها قوة وضعفا، وتتباين درجات اقتراب الشخصيات منها أو نأيها عنها، بل يختلف البعض فى تصديق أو عدم تصديق ما يومئ إليه عالمها. وفى هذا السياق يتردد على ساحتها ويطرب لأناشيدها وألحانها، ويفوز بمباركتها، أولئك الذين ينزعون — فى تكوينهم — إلى الخير والسلام؛ هكذا نجد بجانب الإشارات إلى عاشور الناجى إشارات، مثلا، إلى "خضر": "فى تلك الليلة سهر خضر فى الساحة أمام التكية، دفن قلقه ومخاوفه فى الظلمة المباركة، رفع عينيه إلى النجوم الساهرة طويلا" (ص٢٠٧)، أو إلى عاشور الأخير: "ظل نداء خفى يدعو عاشور إلى ساحة التكية ليطرب مع الأناشيد" (ص٥٢٧).. إلخ. ويتصل بهذا إشارات عدة فى سياقات مشبعة بالدلالات نفسها (انظر الرواية ص٢٨٦)..إلخ، بينما يتناءى عن التكية — بمسافات متفاوتة — شخصيات أخرى (يراها شمس الدين، مثلا، كأنها "شاهد لا يدلى بشهادته" — انظر ص٩٠، ويذهب هو نفسه إلى ساحتها ولكنه "لم يسمع الألحان ولا رنا إلى نجم" — ص٢٧، ويستهين بها جلال ويتحدى خلودها — الذى يراه محض موت — بخلوده المتصوَّر: "وفى الليل وقف قبالة التكية. مرت به الأنغام. باستهانة طرق الباب. لم يتوقع ردا. عرف أنهم لا يردون. إنهم الموت الخالد الذى يتعالى عن الرد" — ص٣٩٨).

* * *

فى (حكايات حارتنا) تبدو التكية بمعالمها هذه، نفسها تقريبا: منغلقة، غامضة، معزولة، قريبة ونائية معا: "وها هى التكية مثل قلعة صغيرة تحدق بها الحديقة، بوابتها مغلقة عابسة، دائما مغلقة (انظر الرواية، ص٣، وانظر أيضا ص١٧١).

سوف يتساءل الكثيرون، من بين شخوص الرواية، حول كنه هذه التكية، ويحلم بعضهم — دون جدوى بالطبع — بدخولها أو المثول فى حضرة شيخها (انظر الرواية، ص١٧٩). وسوف تلوح التكية، فى أحيان، منسية متوارية، رغم قربها فى المكان واستمرار بقائها خلال الأزمنة المتوالية... ولكنها إذ توضع موضع التهديد بالهدم أو الزوال — مثلا — تغدو مثار اهتمام الجميع وقلقهم، ويصبح الكلام عن تهديدها "حديث البيوت والدكاكين والوكالات والغرز والبوظة والخرابات فى حارتنا" (انظر ص١٧٤)، ولن ينتهى هذا القلق، أو يتوقف هذا الحديث الدائر المثير للدوار، إلا بأن يقول أحد المعتدلين، معبرا عن ذلك القران بين الاثنتين، وجودهما فى المكان واستمرارهما فى الزمن، معا: "فلتبق التكية ما بقيت الحارة" (انظر الرواية، ص١٧٦).

ـ مفردة الساحة:

تختلف الساحة فى عالم محفوظ عن الساحة بمعناها المتعارف فى تكوين المدينة القديمة، كما أشرنا. بل ـ أكثر من هذا ـ تكاد تكون الساحة فى روايات محفوظ مصحوبة بدلالات تناقض معنى تلك الساحة الشعبية القديمة، التى قرنها ميخائيل باختين بما أسماه "التمخرج الكامل للإنسان" فى "جماعة بشرية عضوية"، وليس "فى أرض عراء تحت سماء مرصعة بالنجوم"[٢١]. ولعل هذا الوصف ينطبق على الساحة التى ترد، فى عالم محفوظ، واقعة فى زمن ليلى غالبا، تحت سماء مرصعة بالنجوم!

تأتى الساحة فى روايات محفوظ، دائما، موصولة بالتكية، امتدادا لها أو جزءا منها. يشار غالبا إلى الساحة بعبارة كاملة: " الساحة أمام التكية" (:"فى الساحة أمام التكية" ـ "حكايات حارتنا"، ص١٣٩، "نور الساحة أمام التكية" ـ "حكايات حارتنا"، ص١٣، "يهيم (...) فى الساحة أمام التكية" ـ "حكايات حارتنا"، ص١١٤، "وقف فى الساحة أمام التكية" ـ "الحرافيش"، ص١٦١)، وأحيانا يشار إليها بـ "ساحة التكية" (انظر "الحرافيش"، ص٥٦٢)؛ كأنما الساحة هى الحيز المتاح بلوغه من التكية موصدة الأبواب دوما، أو كأن الساحة اختزال للتكية وقد انقشع عنها غموضها وتعاليها وانغلاقها، وأصبحت ـ من جانب ـ مفتوحة على الكون الفسيح (لاحظ الإلحاح على حضور السماء ونجومها فى أغلب سياقات التكية)، وغدت ـ من جانب آخر ـ موصولة بالعالم الإنسانى.

الساحة، دائما أيضا، معرّفة بالأناشيد أو الألحان، وهى فى هذا أيضا مرتبطة بالتكية ـ مصدر الأناشيد والألحان ـ وبمن يطرب لها ويسعى إلى سماعها. تسرى، من هذه الأناشيد، بها ومعها، نشوة ونور هما جزء مما تسفر عنه "لحظات الحياة النادرة" (انظر "الحرافيش" ص٥٦٢، وص٨٨، مثلا). لكن هذه النشوة وهذا النور قد يوضعان موضع الريبة ـ مثلما توضع التكية نفسها ـ أو قد يشار إليهما بنوع من الانفصال والنأى عنهما بما يومئ إلى خلل ما قد اعترى الصلة بهما؛ إذ تتوقف قدرة الأناشيد على الإيحاء لبعض الشخصيات، أو تتوقف قدرة بعض الشخصيات على تلقى ما تبثه الأناشيد ("وقف فى الساحة أمام التكية (...) ولكن أين النشوة؟" ("الحرافيش"، ص١٦١).

فى غير حالة، تجسد الساحة زمكانا للتعبير عن انفصال الفرد عن الجماعة، أو لتجسيد حالة من حالات الاندفاع الغامض وراء مجهول ما؛ إذ تنقاد الشخصية، وقد شلت إرادتها، إلى "الهيام على وجهها" والغياب فى عالم بعيد، ينتمى إلى غياهبها الذاتية الداخلية الغامضة (هكذا، مثلا، نرى "زيان" الذى "يهيم على وجهه فى الساحة أمام التكية"، أو حليم رمانة الذى "يغيب فجأة عن الدكان بلا اعتذار ويرى هائما على وجهه فى الساحة أمام التكية، لا يعرف أحدا ولا يعرف نفسه"، "حكايات حارتنا"، ص١١٤ ثم ص١٣٩ على التوالى).

ـ مفردة الحديقة:
من زمنها ومكانها، فى حالات قليلة، ومن مكان ما خارجها ومن زمن ناء عنها، فى أغلب الحالات، تتجسد الحديقة فى روايات نجيب محفوظ موطنا لفردوس أول جميل، خارج غبار العالم وخارج جحيمه، يلوح البقاء فيها ـ إذ نحن داخلها ـ كحلم، ويستعاد عالمها ـ إذ نحن خارجها ـ مرات ومرات، ولكنها تظل هناك، دائما أبدا، وسما على عالم ما ـ فى زمن ومكان ما ـ بهى الملامح، مراوغ الحضور.

* * *

فى (أولاد حارتنا) و(قلب الليل) نحن ـ أولا ـ إزاء الحديقة وإزاء "بيت" هى جزء منه، محكومة، مثلما هو محكوم، بإرادة مهيمن، أب أو جدّ.. ثم نحن ـ ثانيا ـ إزاء ما بعد الخروج منها ومن البيت، بندم وتحسر كبيرين فى الرواية الأولى، وبندم وتحسر أقل فى الرواية الثانية.. ثم نحن ـ ثالثا ـ إزاء حلم متصل بالعودة إليها، مرة أخرى، من زمن آخر ومكان آخر، بالروايتين.

فى زمن الحديقة الأول، وفى مكانها الأول، فى (أولاد حارتنا)، يلوح العالم كأنما يتهادى فى خيال. أدهم، هنا، هو أكثر الشخصيات التصاقا بالحديقة وحبا لها؛ "كان عاشقا للحديقة منذ درج"، نما معه هذا العشق بعد أن بدأ يعمل، و"كان إذا فرغ من عمله فى الوقف افترش سجادة على حافة جدول، وأسند ظهره على جذع نخلة أو جميزة (...) وراح يرنو إلى العصافير وما أكثر العصافير، أو يتابع اليمام وما أحلى اليمام، ثم ينفخ فى الناى محاكيا الزقزقة والهديل والتغريد وما أبدع المحاكاة، أو يمد الطرف نحو السماء وما أجمل السماء" (انظر الرواية، ص١٨)؛ هو تيار الجمال الخالص المتدفق، فى الحديقة وحولها، وقد سرى إلى الإنسان. حاول أدهم أن ينقل هذا الإحساس بالحديقة إلى زوجه أميمة التى اهتمت بها كجزء من اهتمامها به هو فحسب، لم تشغلها الحديقة، الماثلة الآن، لأنها لم تكن مشغولة بالحاضر المطروح بل بما سوف يليه أو يعقبه: "إنى أحب هذه الحديقة، لم يكن فى حياتى الماضية أطيب من جلستها"، يقول هو. "أنظر إلى مستقبلنا كما تنظر إلى الغصون والسماء والعصافير"، تقول هى (انظر ص٣١ وص٣٣ على التوالى). لم تشاركه أميمة شغفه بالحديقة ولكن سوف يشاركه ابنه همام ذلك الشغف لوقت خاطف؛ يدعوه الجد لزيارته فى البيت الكبير فيشهد الليل "شيئا جديدا، لطيفا رطبا، مترعا بنشوات الأزهار والرياحين، فانسكب بروعته في أعماق روحه" (ص٨٦). لكن لن يبقى الابن ولا الاب هناك. سيقتل الابن بيد أخيه، وقبله الأب كان قد أخرج من الحديقة، هو وزوجه، مطرودين.

سيلازم أدهم الحنين للحديقة الغائبة، بعدما باتت نائية، طيلة حياته، أى حتى لحظات احتضاره. ستغيب الحديقة وتنأى، شيئا فشيئا، فى الزمان والمكان،

وستتحول "ضحكة الطفولة" فيها "مع الأيام عبوسة غارقة فى الدمع" (الرواية، ص١١٠)، ولكن لن يتوقف أبدا توقه إليها. وقبيل موته، سيقول أدهم لأبيه الذى أتاه زائرا ومودعا: "كنت أهفو للغناء فى الحديقة" (ص١١١). بل سوف يتناسل هذا التوق للحديقة ويمتد إلى كثيرين من أبناء أدهم وحفدته، كما سوف يستعيد حلم أدهم بالحديقة الكثيرون (سيشير جبل، مثلا، إلى أدهم وإلى الحديقة "فقد آمن خير من عرفته حارتنا من أبنائها بأنه يوجد سبيل يكفل الرزق للناس وهم فى الحدائق يغنون" ــ ص١٧٠).

* * *

وفى (قلب الليل) نحن مرة أخرى ــ وإن فى سياق مختلف ــ مع الحديقة ثم مع الخروج منها.

يقول جعفر الراوى عن دخوله بيت جده للمرة الأولى: "اقتحم أذنى تغريد البلابل وزقزقة العصافير، ورأيت الأغصان محملة متواثبة (...) أما أنفى فقد فغمته أخلاط من روائح الجنة التى أثملته" (انظر الرواية، ص٢٩). لكن هذا الإحساس، المصروع بجمال الحديقة، لن يثنى جعفر عن تلبية نداء رغبة سيكون ثمنها الخروج من البيت والحديقة معا، كما رأينا. وسوف يتوق جعفر ــ لزمن طويل، فيما بعد ــ لا إلى العودة للحديقة، وإنما إلى امتلاك البيت والحديقة بعدما تحولا إلى خرابة.

* * *

ثمة حضور آخر للحديقة فى روايات أخرى لمحفوظ.

فى (عصر الحب) تقترن الحديقة بطفولة عزت وأمه "ست عين". هاهنا كانت تجلس "تحت خميلة الياسمين فى الحديقة"، "وعزت واقف بجلبابه المقلم (...) فيما بين الخميلة والفسقية، يقبض بيده الصغيرة على شعاع الشمس الغاربة" (الرواية، ص١٦). ولكن روح عزت لن تتعلق بعشق الحديقة، بل بعشق آخر؛ بدرية التى لن تكون له أبدا؛ إذ تتحول هى نفسها إلى حديقته النائية التى لن يكف عن الحلم بها. ستحجب بدرية الحديقة عن عينيه، بل ستتحول الحديقة، فى زمن آخر ــ حين تتم خطوبة بدرية لشخص آخر ــ إلى مشهد كريه: "وتبدت الحديقة لعينى عزت صفراء تنفث ريحا سامة" (الرواية، ص٥٧).

وفى (الباقى من الزمن ساعة) تشيخ الحديقة، كما لاحظنا، مع البيت الذى شاخ. تنظر إليها سنية المهدى فى زمنها الراهن وقد "ذبلت (...) وملأتها الوحشة وتراكمت فى أجزاء منها الأوراق الجافة" (الرواية، ص٣١)، وتتساءل عن إمكان أن تستوى هذه الحديقة مرة أخرى بملامح قريبة مما كانت عليه: "هذه الأرض المطينة متى تستوى حديقة غناء" (ص ١٩٢). لكن ما أبعد المسافة التى تحلم سنية باجتيازها، بين زمنها أو زمن الحديقة الراهن وبين زمنهما القديم، وما أفدح

التناقض بين مشهد الحديقة الآن وذاك الذى كان. إن الحديقة فى خيال سنية، أى فى زمنها القديم المستعاد، "فردوس وأما فى الواقع [أى فى الـــزمن الـــراهن] فـــأرض تخددها الحفر، وتحدق بها أكوام الطين" (ص١٩٢). غابت الحديقة وغاب زمنهـــا، وإن بقيا ماثلين، نابضين بالحياة، فى الخيال وفى الذكرى، معا.

هوامش الفصل السابع

١ ــ انظر: "مشكلة المكان الفنى ــ يورى لوتمان"، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة "ألف"، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد السادس، ربيع ١٩٨٦، ص٨٠ (من التقديم).

٢ ــ عن هذه الآلية راجع: صلاح صالح، (قضايا المكان فى الأدب المعاصر)، سبق ذكره، ص٩٩ .

٣ ــ بعض هذه المفردات وغيرها يسميه جورج طرابيشى "الميثولوجيا المكانية". انظر: جورج طرابيشى، "نجيب محفوظ فيلسوفا بالوكالة"، مجلة "الناقد"، العدد ١٩، لندن، ١٩٩٠. (نقلا عن: صلاح صالح، "قضايا المكان الروائى، ص٣٢).

٤ ــ كان محمود أمين العالم من أوائل من انتبهوا لدور المشربية فى روايات نجيب محفوظ. انظر كتابه: (تأملات فى عالم نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ص ٧٢، ٧٣.

٥ ــ توقف كثيرون من نقاد نجيب محفوظ عند تجاوز "الحارة" لدلالاتها المحددة القريبة الإشارية. انظر مثلا:

ــ غالى شكرى، (المنتمى ــ دراسة فى أدب نجيب محفوظ)، المطبعة العصرية، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٣١.

ــ عبد الرحمن أبو عوف (الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢١.

٦ ــ انظر تحليل د. محمد بدوى للرواية الذى ينبنى على هذه الفكرة فى دراسته: "المصيدة والفرائس"، "أخبار الأدب"، ع ٥٩٦، القاهرة، ١٢ ديسمبر ٢٠٠٤.

٧ ــ عن "الالتحام بين المكان والإنسان" فى هذه الرواية، انظر: سليمان الشطى، (الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ)، المطبعة العصرية، الكويت، ١٩٧٦، ص ١١٧ ومابعدها.

٨ ــ انظر لهذا الباحث: "المدينة، الفرد، النص"، بحث مقدم لحلقة نقاش بعنوان "الفرد والمجتمع فى عالم البحر المتوسط الإسلامى"، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع المجلس الأوروبى للعلوم"، القاهرة، ٢٥ مارس ٢٠٠٠.

٩ ــ عن المقهى فى حياة نجيب محفوظ، راجع: فؤاد قنديل (نجيب محفوظ ــ كاتب العربية الأول)، الثقافة الجماهيرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٦٠ وما بعدها.

١٠ ــ مع ذلك يلاحظ د. عبد الحميد إبراهيم أن المقهى هو "تلك الشخصية التى لم يستثمرها المؤلف بدرجة كافية".

انظر دراسته: "نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الجديد"، مجلة "إبداع"، ع ١١، س١، القاهرة، ١٩٨٣، ومنشور أيضا فى: (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات)، سبق ذكره، ص٧٥١.

١١ ــ فى هذا السياق راجع إشارات رشيد العنانى إلى "ديمومة المكان" فى هذه الرواية، متمثلة فى مقهى قشتمر، الملاذ الوحيد للصحاب الأربعة من "صيرورة المكان" الساعية بهم نحو الفناء. فى: رشيد العنانى، (نجيب محفوظ ــ قراءة مابين السطور)، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٥، ص ٤٠.

١٢ ــ قريبا من هذه الصلة بالميدان يلوح موقف عيسى الدباغ الذى أحب "ميدان الرمل حبا جما، فهو مسرح دائم لحاملات الأناقة والشعور الذهبية...إلخ" (السمان والخريف، ص١٠٥). وهو موقف يتسق وانفصال الدباغ عن الجميع، أو عدم قدرته على الاندماج، فى حاضره، مع أى حشد. والملاحظ أنه، فى هذا السياق أيضا، يشاهد ذوات الشعور الذهبية، اللاتى ينتمين إلى الأجانب الذين هاجر إليهم فى وطنه!

١٣ ــ لا نقصد هنا المعنى الذى استخدمه جاستون باشلار بمصطلحه "التراكبات الزمنية" (انظر كتابه: "جدلية الزمن"، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٠٩ وما بعدها)، وإنما نشير فحسب إلى تعايش العصور التى تلاحقت ثم تجاورت خلال التاريخ دون أن يزيح أحدها الآخر.

١٤ ــ يشير د. عبد المحسن طه بدر إلى أن حكاية الأسرة تمتزج بحكاية الحى فى هذه الرواية، "فتمتزج الحكايتان".

انظر: د. عبد المحسن طه بدر، (نجيب محفوظ ــ الرؤية والأداة ــ ١)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٣٣٨.

١٥ ــ تلاحظ د. فاطمة موسى أن "خان الخليلى تصور الحى القديم من خلال "عين متفرجة" هى أصلا عين أسرة وافدة عليه من مكان آخر (...) لذا تسود الوصف فيه مسحة من الاستغراب". انظر: د. فاطمة موسى، (نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية)، سبق ذكره، ص٧٤.

١٦ ــ نجد هذه الإشارة إلى العباسية فى زمن الحقول والحدائق والهدوء الشامل أيضا فى (المرايا). انظر صفحة ١٥ مثلا.

١٧ ــ يتفق هذا وبعض المعانى التى تصورها القدماء للخلاء. انظر: أبو حيان التوحيدى، (المقابسات)، المقابسة الرابعة والثمانين "فى أن الخلاء يدل عند الأوائل عن مكان عادم جسما طبيعيا"، تحقيق حسن السندوبى، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٢٩.

١٨ ــ فى هذا السياق يشير د. فيصل دراج إلى أن الخلاء يواجه "الحارة مثلما يعارض الطهر الرذيلة، طبيعتان ثابتتان، تشهد إحداهما على ثبات الشر فى الطبيعة الأخرى". انظر دراسته: "الرواية وتأويل التاريخ، حين يصحح نجيب محفوظ رواية بأخرى"، مجلة "الكرمل"، العدد ٧٢/٧٣/ صيف ــ خريف ٢٠٠٣، ص١٥٩.

١٩ ــ أشار نجيب محفوظ فى حوار مع نبيل فرج إلى أن معنى الخلاء يمكن أن يتغير "حسب العالم الفنى الذى يقدم الموضوع". (نقلا عن: د. فاطمة الزهراء محمد سعيد، (الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، انظر ص ١١٩.

٢٠ ــ راجع: رجاء النقاش، (فى حب نجيب محفوظ)، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٥٤.

٢١ ــ ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان)، سبق ذكره، ص٧٣.

بداية أخرى

بعد هذه الرحلة، الطويلة/ القصيرة، عبر أبعاد متصل الزمن/ المكان فى روايات نجيب محفوظ، ها نحن نصل إلى نقطة يفترض أن لا نجاوزها؛ أن نسلم بأنها صالحة لأن تكون "نقطة نهاية"؛ أن نتوقف عندها، هنا والآن، مع أنه لم ينته الدافع الذى كانت هذه الرحلة قد انطلقت منه، ولم يتلاش الطموح الذى طمحت هذه الرحلة إليه. لذا، فنحن لا نزعم أننا قد وصلنا، بهذه النقطة، إلى "خاتمة" ما، بل وصلنا — فحسب — إلى "بداية أخرى".

إن عالم نجيب محفوظ، كما كان قبل هذه الرحلة وكما سيبقى بعدها، حافل بأسراره التى تجتذب المزيد من محاولات استكشافها، محتشد بقيمه التى تشجع على مواصلة محاولات تعرفها، مكتنز بأبعاده الفنية التى تدفع إلى الاستمرار فى محاولات مقاربتها، بما يجعل كل هذه المحاولات — كما قلنا فى "البداية الأولى" — تتصل وتترى، محاولة تستكمل أخرى، ومحاولة بعد أخرى.

وقد سعينا، فى محاولتنا هذه، إلى التوقف عند بعض "موضوعات" متصل الزمان/المكان فى روايات محفوظ، وإلى رصد بعض "مفردات" متصل الزمان/ المكان فى هذه الروايات؛ فعرفنا شيئا حول تلك الموضوعات والمفردات، وغابت عنا — بالطبع — "أشياء". لذا، فنحن نأمل فى أن يستثير ما طرحناه فى هذه المحاولة ما لم نطرحه، وأن يدفع ما قلناه إلى تعرف ما لم نقله، وأن يحفز ما أومأنا إليه بسرعة ما يجب التوقف عنده بتريث وأناة، وأن يقود ذلك كله، فى النهاية، إلى مواصلة تأمل عمل عظيم لكاتب استثنائى بحق، فى أدبنا وفى الأدب الإنسانى.

وها نحن، إذن، نعود أخيرا إلى ما كنا قد بدأنا به، وانطلقنا منه:

ما أكثر ما كتب، وما قيل، عن أعمال نجيب محفوظ.

ما أكثر ما يمكن أن يكتب عنها، وأن يقال.

المصادر والمراجع



أولا ــ المصادر (روايات نجيب محفوظ)*:

١ ــ (القاهرة الجديدة)، ط. الثانية عشرة، ١٩٧٩.
٢ ــ (خان الخليلى)، د. ت.
٣ ــ (زقاق المدق)، د. ت.
٤ ــ (السراب)، د. ت.
٥ ــ (بداية ونهاية)، ط. الرابعة عشرة، ١٩٨٤.
٦ ــ (بين القصرين)، ط. الثانية عشرة، ١٩٨٣.
٧ ــ (قصر الشوق)، ط. الرابعة عشرة، ١٩٨٧.
٨ ــ (السكرية)، ط. الحادية عشرة، ١٩٥٧.
٩ ــ (أولاد حارتنا)، دار الآداب، بيروت، ط. الخامسة، ١٩٨٦.
١٠ ــ (اللص والكلاب)، د. ت.
١١ ــ (السمان والخريف)، د. ت.
١٢ ــ (الطريق)، د. ت.
١٣ ــ (الشحاذ)، ط. السابعة، ١٩٨٢.
١٤ ــ (ثرثرة فوق النيل)، د. ت.
١٥ ــ (ميرامار)، ط. الخامسة، ١٩٧٩.
١٦ ــ (المرايا)، د. ت.
١٧ ــ (الحب تحت المطر)، د. ت.
١٨ ــ (الكرنك)، ط. السابعة، ١٩٨٦.
١٩ ــ (حكايات حارتنا)، د. ت.
٢٠ ــ (قلب الليل)، د. ت.
٢١ ــ (حضرة المحترم)، د. ت.
٢٢ ــ (ملحمة الحرافيش)، ط. الرابعة، ١٩٨٥.
٢٣ ــ (عصر الحب)، ط. الثانية، ١٩٨٧.
٢٤ ــ (أفراح القبة)، ط. الثالثة، ١٩٨٧.
٢٥ ــ (ليالى ألف ليلة)، د. ت.
٢٦ ــ (الباقى من الزمن ساعة)، د. ت.
٢٧ ــ (أمام العرش ــ حوار بين الحكام)، د. ت.
٢٧ ــ (رحلة ابن فطومة)، د. ت.

* فيما عدا رواية (أولاد حارتنا)، فقد اعتمدنا طبعة مكتبة مصر، الفجالة ـ القاهرة، لروايات نجيب محفوظ. وللأسف فغالبية الروايات التى صدرت فى هذه الطبعة قد خلت من الإشارة إلى تاريخ الطبعة الأولى فضلا عن تاريخ الصدور.

وفى ترتيب الروايات حسب تاريخ صدورها أفدنا من القائمة التى أعدها د. طه وادى. انظر كتابه: (الرواية السياسية)، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٩٦، ص ص ٢١٩، ٢٢٠.

٢٨ ــ (العائش فى الحقيقة)، د. ت.
٣٠ ــ (يوم قتل الزعيم)، د. ت.
٣١ ــ (حديث الصباح والمساء)، د. ت.
٣٢ ــ (قشتمر)، د. ت.

ثانيا ــ المراجع العربية والمترجمة:

ــ إبراهيم فتحى، (العالم الروائى عند نجيب محفوظ)، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨.

ــ أبو حيان التوحيدى، (المقابسات)، تحقيق حسن السندوبى، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٢٩.

ــ د. أمينة رشيد، (تشظى الزمن فى الرواية الحديثة)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

– د. أنجيل بطرس سمعان، (دراسات فى الرواية العربية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

– أنور المعداوى، "اللص والكلاب"، مجلة "الفكر المعاصر"، القاهرة، مارس ١٩٦٣، ومنشور فى: د. فاضل الأسود (اختيار وتصنيف)، (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات)، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

– إيريش (إيريك) فروم: "التطور النفسى للإنسان ــ حُسْن الحال"، ترجمة محمود منقذ الهاشمى، مجلة "معابر"، الإصدار السابع، دمشق، الربع الثانى من عام ٢٠٠٢. (maaber.@scs.net.org).

– بول ريكور، (الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم سعيد الغانمى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٩.

ــ د. جابر عصفور، "نقاد نجيب محفوظ"، أعيد نشره فى (نجيب محفوظ ــ إبداع نصف قرن)، إعداد وتقديم غالى شكرى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩.

ــ جاك جومييه، "ثلاثية نجيب محفوظ"، أعيد نشره فى (نجيب محفوظ ــ نوبل ١٩٨٨، كتاب تذكارى)، وزارة الثقافة، القاهرة، د. ت

– جمال الغيطانى، "القاهرة بين الواقع والخيال فى ثلاثية نجيب محفوظ"، مجلة "إبداع"، ع١، س ٢، القاهرة، يناير ١٩٨٤. ومنشور أيضا فى:(الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات).

ــ جورج طرابيشى، "نجيب محفوظ فيلسوفا بالوكالة"، مجلة "الناقد"، العدد ١٩، لندن، ١٩٩٠. (نقلا عن: صلاح صالح، "قضايا المكان الروائى).

ــ جورج طرابيشى، (الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية)،ط. ثالثة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٨.

ـــ جوستاف لوفيفر[ترجمة إلى الفرنسية]، (روايات وقصص مصرية)، ترجمها إلى العربية د. أنور عبد العزيز، سلسلة الألف كتاب ٦٦، القاهرة، ١٩٦٢.
– حسين حمودة، (الرواية والمدينة)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
ـــ حسين حمودة، "المدينة، الفرد، النص"، بحث مقدم لحلقة نقاش بعنوان "الفرد والمجتمع فى عالم البحر المتوسط الإسلامى"، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع المجلس الأوروبى للعلوم"، القاهرة، ٢٥ مارس ٢٠٠٠.
– حسين حمودة، "كرنفال المدينة.. مدينة الكرنفال"، بحث مقدم لمؤتمر القاهرة للإبداع الروائى، المجلس الأعلى للثقافة، فبراير ٢٠٠٣.
ـــ د. حمدى السكوت، "تجربتى مع نجيب محفوظ"، ضمن كتاب (نجيب محفوظ نوبل ١٩٨٨ ـــ كتاب تذكارى)، وزارة الثقافة، القاهرة، د. ت.
– ديمترى أفييرينوس، الأرض الأم فى الميثولوجيا العالمية، "معابر"، الإصدار العاشر، دمشق، الثلث الأول من عام ٢٠٠٣. (maaber.@scs.net.org)
ـــ د. رجاء عيد، (قراءة فى أدب نجيب محفوظ ـــ رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٩.
ـــ رجاء النقاش، (فى حب نجيب محفوظ)، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥.
ـــ د. رشيد العنانى، (نجيب محفوظ من خلال رواياته)، كتاب الهلال ٤٥٥، دار الهلال، القاهرة، نوفمبر ١٩٨٨.
ـــ د. رشيد العنانى، (نجيب محفوظ ـــ قراءة ما بين السطور)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٥.
– ريشار جاكمون، "الكاتب والسلطة والتاريخ، قراءة فى أولاد حارتنا"، "أخبار الأدب"، ع ٥١١، القاهرة ٢٧ أبريل ٢٠٠٣.
ـــ سامى خشبة، "نجيب محفوظ أديب القاهرة المبدع"، ضمن كتاب (نجيب محفوظ ـــ نوبل ١٩٨٨ ـــ كتاب تذكارى)، وزارة الثقافة، القاهرة، د. ت.
ـــ د. سامى سليمان أحمد، (مدخل إلى دراسة النص الأدبى المعاصر)، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣.
– سعد عبد العزيز، "ما وراء أدب نجيب محفوظ"، مجلة "الفكر المعاصر"، ع ٤٢، القاهرة، ١٩٦٨، ومنشور فى: (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراسات).
ـــ سليمان الشطى، (الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ)، المطبعة العصرية، الكويت ١٩٧٦.
– د. سناء صليحة، "معنى الزمن فى أدبه الروائى"، جريدة "الأهرام"، القاهرة، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨. منشور أيضا فى: (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراسات).
ـــ سمير غريب [إشراف]، (نجيب محفوظ نوبل ١٩٨٨ ـــ كتاب تذكارى)، وزارة الثقافة، القاهرة، د. ت.

ـــ د. سيزا قاسم دراز، [تقديم وترجمة]، "مشكلة المكان الفنى ـــ يورى لوتمان"، مجلة "ألف"، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد السادس، ربيع ١٩٨٦.
– د. سيزا قاسم، (بناء الرواية، دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤.
– د. شاكر عبد الحميد، (الفكاهة والضحك، رؤية جديدة)، سلسلة عالم المعرفة ٢٨٩، الكويت، يناير ٢٠٠٣.
– شريف سيد عفت، (تاريخ أقل قبحا)، دار المركز المصرى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط. خامسة، ٢٠٠٥.
– د. شكرى عياد، "التساؤل الميتافيزيقى"، مجلة "المجلة"، القاهرة، أغسطس ١٩٧١، ونشر فى كتابه: (الرؤيا المقيدة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ومنشور أيضا فى: (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراسات).
ـــ د. شكرى عياد، "عبقرية نجيب محفوظ"، ضمن كتاب (نجيب محفوظ ـــ نوبل ١٩٨٨ ، كتاب تذكارى).
– د. صبرى حافظ، "ميرامار.. تراجيديا السقوط والضياع"، مجلة "المجلة"، ع ١٢٦، القاهرة، يوليو ١٩٦٧، ومنشور فى: (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراسات).
– د. صبرى حافظ، "ميرامار.. تراجيديا الصقوط والضياع"، مجلة "المجلة"، ع ١٢٦، القاهرة، يوليو ١٩٦٧، ومنشور فى: (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراسات).
ـــ د. صلاح صالح، (قضايا المكان فى الأدب المعاصر)، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٧.
– صلاح عبد الصبور، "الإخصاب والعقم موضوع جديد عند نجيب محفوظ"، (وتبقى الكلمة)، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠، ومنشور فى: (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراسات).
ـــ د. صلاح فضل، (شفرات النص ـــ مدخل سيميولوجى إلى الظاهرة الأدبية)، دار الآداب، بيروت، د. ت.
ـــ د. طه وادى، (صورة المرأة فى الرواية المصرية)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.
ـــ د. طه وادى، (الرواية السياسية)، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٩٦.
– د. عبد الحميد ابراهيم، "نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الجديد"، مجلة "إبداع"، ع ١١، س ١، القاهرة، ١٩٨٣، ومنشور أيضا فى: (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراسات).
ـــ عبد الرحمن أبو عوف، (الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢١.

ـــ د. عبد المحسن طه بدر، (نجيب محفوظ ـــ الرؤية والأداة ـــ ١)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.
ـــ د. عز الدين اسماعيل: (التفسير النفسى للأدب)، دار المعـــارف، القـــاهرة، ١٩٦٤.
ـــ د. على الراعى، (دراسات فى الرواية المصرية)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٤،
ـــ غاستون باشلار، "جماليات المكان"، ترجمة غالب هلسا، ط. ثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤
ـــ غاستون باشلار، "جدلية الزمن"، ترجمة غالب هلسا، المؤســـسة الجامعيـــة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.
– غالب حسن الشهبندر، "أصالة المخفى وعرضية الظاهر، دراسة فى روايـــة الطريق"، مجلة "إيلاف"، الجمعة ٢٩ أكتوبر ٢٠٠٤. (www.elaph.com).
ـــ غالى شكرى، (المنتمى ـــ دراســـة فـــى أدب نجيـــب محفـــوظ)، المطبعـــة العصرية، القاهرة، ١٩٦٤.
ـــ غالى شكرى [إعداد وتقديم]، (نجيب محفوظ ـــ إبداع نـــصف قـــرن)، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩.
ـــ فاروق عبد القادر، (فى الرواية العربية)، كتاب الهـــلال، العـــدد ٦٣٣، دار الهلال، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٣.
– د. فاضل الأسود [اختيار وتصنيف]، (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراســـات)، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
ـــ د. فاطمة الزهراء محمد سعيد، (الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفـــوظ)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.
ـــ د. فاطمة موسى، (نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية)، الهيئة المـــصرية العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
ـــ فؤاد قنديل، (نجيب محفوظ ـــ كاتب العربية الأول)، الثقافـــة الجماهيريـــة، القاهرة، ١٩٨٨.
ـــ فوزية العشماوى [تأليف وترجمة]، (المرأة فى أدب نجيب محفوظ ـــ مظاهر تطور المرأة والمجتمع فى مصر المعاصرة من خلال روايـــات نجيـــب محفـــوظ: ١٩٤٥ ـــ ١٩٧٦)، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القـــاهرة، ٢٠٠٢.
– د. فيصل دراج، "الرواية وتأويل التاريخ، حين يصحح نجيب محفوظ روايـــة بأخرى"، مجلة "الكرمل"، العدد ٧٢/٧٣/ صيف ـــ خريف ٢٠٠٣.
– د. لطيفة الزيات، "المرأة فى أدب نجيب محفوظ"، مجلة "الطليعة"، ع ٤، س ١١، أبريل ١٩٧٥، ومنشور فى: (الرجل والقمة ـــ بحوث ودراسات).

– د. لطيفة الزيات، "الشحاذ"، مجلـة "الكاتـب"، القـاهرة، ع ١١٢، س ١٠، القاهرة، يوليو، ١٩٧٠، ومنشور فى: (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات).
– د. لويس عوض، "المحاكمة الناقصة"، فـى كتابـه (الثـورة والأدب)، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ ومنشور فى: (الرجل والقمـة – بحوث ودراسات)،
ــ د. محمد أحمد القضاة، (التشكيل الروائى عند نجيب محفوظ ــ دراسة فـى تجليات الموروث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٠.
ــ د. محمد حسن عبد الله، (الواقعية فى الروايـة العربيـة)، دار المعـارف، القاهرة، ١٩٧١.
ــ د. محمد حسن عبد الله، (الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفـوظ)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.
ــ د. محمد بدوى، "المصيدة والفرائس"، "أخبار الأدب"، ع ٥٩٦، القاهرة، ١٢ ديسمبر ٢٠٠٤.
ــ د. محمد برادة، (فضاءات روائيـة)، منـشورات وزارة الثقافـة، الربـاط، ٢٠٠٣.
– محمد سطام الفهد، "حالة الطرب بين الشعر والموسيقى.. وحدة فلسفية تتقاطع مع الطقس الاجتماعى"، "البيان"، العدد ٦٧، ٢٢ أبريل ٢٠٠١.
– محمود أمين العالم، (تأملات فى عالم نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.
ــ د. محمود الربيعى، (قراءة الرواية)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٧.
– د. محمود الربيعى، "الطريق"، منشور فى كتابه: (قراءة الرواية)، ومنـشور فى: (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات).
– د. محمود الربيعى، "اللص والكلاب"، منشور فى كتابه (قراءة الرواية)، دار المعارف، القاهرة، ومنشور فى (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات).
ــ مصطفى بيومى، (الفكاهة عند نجيب محفوظ)، سلـسلة "أدبيـات"، الـشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٤.
ــ مصطفى التواتى، (فن الرواية الذهنية لدى نجيب محفوظ)، طبعة على نفقـة المؤلف، تونس ١٩٨١.
– ميخائيل باختين: (أشكال الزمان والمكان فى الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.
– ميخائيل باختين، (الكلمة فى الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.
ــ د. ناجى نجيب، (قصة الأجيال بين توماس مان ونجيب محفـوظ)، المكتبـة الثقافية، القاهرة، ١٩٨٢.

ـــ د. نبيل راغب، (قضية الشكل الروائى عند نجيب محفوظ ــ دراسة تحليليــة لأصولها الفكرية والجمالية)، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربــى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦.
– د. هالة فؤاد، (طريق نجيب محفوظ بين الأسطورة والتصوف)، دار العــين للنشر، القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٦.
ــ هانز ميرهوف، (الزمن فــى الأدب)، ترجمــة د. أســعد رزوق، مراجعــة العوضى الوكيل، مؤسسة سجل العرب، بالاشتراك مع فرانكلين، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٢.
– هنريك سكوليموفسكى، "الغابات كحُرُم"، ترجمة ديمترى أفييرينوس، "معابر"، الإصدار الثامن، دمشق، الربع الأخير من عام ٢٠٠٤. (maaber.@scs.net.org).
– يحي حقى، "الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ"، نشر فى كتابه: (عطر الأحباب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المؤلفات الكاملة، ع ١٢، القاهرة، ١٩٨٦. ومنشور فى: (الرجل والقمة ــ بحوث ودراسات).
ــ د. يحيى الرخاوى، (قراءات فى نجيب محفوظ)، الهيئة المــصرية العامــة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.
ــ يورى لوتمان، "مشكلة المكان الفنى"، تقديم وترجمة د. ســيزا قاســم دراز، مجلة "ألف"، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد السادس، ربيع ١٩٨٦.

ثالثا: مراجع بالإنجليزية:

- Christopher Lee, Playing with history: "Carnival Comes to Nineties", Australian and Newzeland Studies, Melbourn, 8. 1992.
- Evgueni A. Tortchinov," The Doctrine of the Mysterious Female in Taoism; A Transpersonalist View", in: "Everything Is According to the Way" Editors: Bolda-Lok Publishing and Educational Enterprises, Brisbane, Australia, 1997.
- G. A. Lenhart, "A developmental hypothesis based on the order of Jung's psychological functions: the genesis model" (Doctoral dissertation, Pacifica Graduate Institute, 1996). UMI no. 3002397.
- Jeff Derksen, "The Chronotope of Nation: The Poetics of Historicity in 'The Faerie Queene' and Contemporary Canadian Literature", Eighth International Conference on Mikhail Bakhtin. University of Calgary, Canada, June 20-25 juin 1997, Editor: Antony Wall, University of Calgary, 1997.
- Jerald Zaslove, Bakhtin's Chronotope of the Person and the Critique of Violence", Eighth International Conference on Mikhail Bakhtin. University of Calgary, Canada, June 20-25 juin 1997, Editor: Antony Wall, University of Calgary, 1997.

- Laurin Porter, "Bakhtin's Chronotope: Time and Space in A Touch of the Poet and More Stately Mansions". Modern Drama, Vol. 34, Issue 3 (September), 1991.

- Marianne Cave, "Bakhtin and Feminism: The Chronotopic Female Imagination", Women's Studies, Vol. 18, 1990.

- Michel V. Montgomery, "Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film", American University Series. Series IV. English language and Literature, vol. 173, New York, 1993.

- Mikhail Bakhtin, Problems of Dostoevsky,s Poetics. Trans. C, Emerson ,Minnesota, 1987

- Mikhail Bakhtin, Rablais and his World, trans. H. Iswolsky, Indiana, 1984.

- Monquite Ransom, The Effect of Carnivalism on Literature and Society, Literary Theory, May, 5, 2000

- Nada Petkovska, "The Chronotopes of the Castle, Drawing-Room and Provincial Town in the Slovenian Novel of the Second Half of the Nineteenth Century", in: "Bakhtin and the Humanities": Proceedings of the International Conference in Ljubljana, October 19-21, 1995, Editors: Miha Javornik, , Marko Juvan,, Aleksander Skaza, Jola Skulj, Ivan Verc, Ljubljana, 1995.

- Natalia Yakimenko, "Idyllic Chronotope in Delta Wedding", The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South, Vol. 32, Issue 1, 1993.

- R. Scott Bakker, "When the Happening Arrives Before the Place: A Chronotope of the Always-Already...", Eighth International Conference on Mikhail Bakhtin. University of Calgary, Canada, June 20-25 juin 1997, Editor: Antony Wall, University of Calgary, 1997.

- Ruth Ginsburg, "The Pregnant Text. Bakhtin's Ur-Chronotope: The Womb", in: Bakhtin, Carnival and Other Subjects: Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference, University of Manchester, July 1991, Critical Studies, Vol. 3/4, Issue 2, 1/2. Amsterdam, Atlanta, 1991.

- Shumway, Suzanne Rosenthal, "The Chronotope of the Asylum: 'Jane Eyre', Feminism, and Bakhtinian Theory", in :"A Dialogue of Voices: Feminist Literary Theory and Bakhtin", Editor Karen Hohne, Helen , Wussow, London, Minneapolis, 1994.

- Thomas J. Farrell, "The Chronotopes of Monology in Chaucer's Clerk's Tale", in: "Bakhtin and Medieval Voices", Editor: Thomas J. Farrell, 1995.

- Rachel Falconer, "Bakhtin and the Epic Chronotope", in: "Face to Face: Bakhtin in Russia and the West", Editors: C. Adlam, R. Falconer, V. Makhlin, A. Renfrew, Sheffield, 1997.